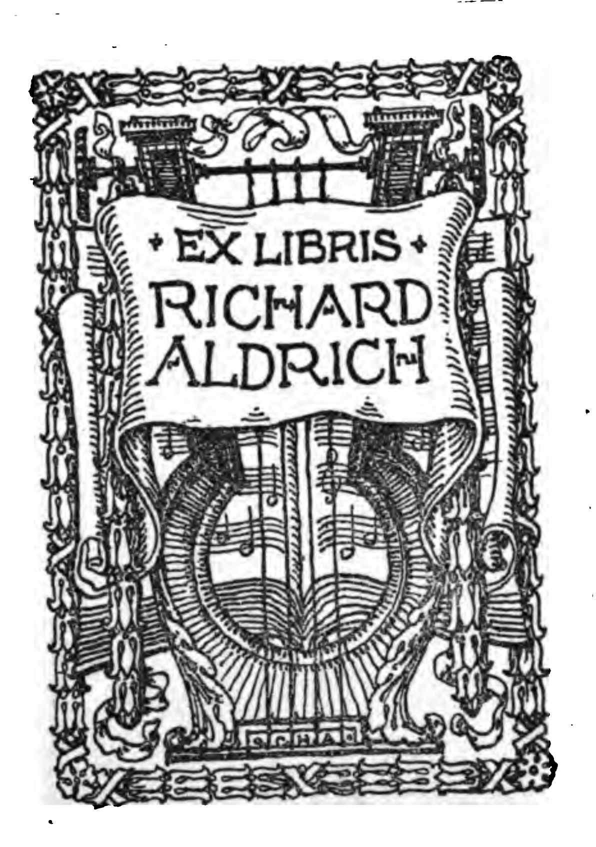

EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

17

# Die Ästhetik des Klavierspiels.

Die

# Ästhetik des Klavierspiels

von

**Dr. Adolph Kullak.**

---

Vierte, umgearbeitete und reich vermehrte Auflage

herausgegeben von

**Dr. Walter Niemann.**




Eigentum des Verlegers für alle Länder

**C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.**

Herzogl. Anhalt. Hof-  Musikalienhändler.

1905.


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
JUL 30 1956

## Vorwort zur ersten Ausgabe.

Die allgemeine musikalische Bildung heutiger Zeit, so wie die zu höchster Ausbildung gelangte Kunst des Klavierspiels, bedürfen eines theoretischen Werkes, welches das in Technik und Vortrag praktisch Erreichte in zusammenfassender Weise zum Bewusstsein bringt. Gegenwärtiges Werk stellt sich die Aufgabe, den gedachten Bedürfnissen zu entsprechen. Nothwendig war dabei sowohl Neues überhaupt, was bis dahin nur in der Praxis geübt oder in andern Lehrbüchern umgangen wurde, zur Sprache zu bringen, als auch Altes, Besprochenes in anderer Weise einer methodischen Form zu unterwerfen. Besonders musste auf die Zurückführung der gangbaren Regeln auf höhere ästhetische Gesetze gesehen werden, weil die allgemeine Bildung gerade ihren vorzüglichsten Anspruch auf wissenschaftliche Begründung erhebt und über die Zeiten empirischer Formlosigkeit sowie wohlfeiler poetischer Phrasen, die allerdings immer noch ihre Vertretung finden, hinüber ist. Solchen Ansprüchen zu genügen, war ein nicht leichtes Unternehmen, und bittet der Verfasser, das geneigte Publikum sowie die geehrten Kritiker bei Beurtheilung vorliegender Schrift um Nachsicht. —

Die Aesthetik des Klavierspiels wurde ausser den gedachten Gründen auch noch vom allgemeinen aesthetischen Bedürfnisse hervorgerufen. In der Schönheitslehre behauptet grossentheils die theoretische Beredtsamkeit ein Übergewicht über detaillirtes Erkennen der Kunstverhältnisse. — Dabei stehen Idealismus und Realismus in unversöhntem Kampfe. Es kann eine Ausgleichung Hegel'scher und Herbart'scher Richtungen nur durch vertiefteres Eindringen in die speziellsten Kunstverhältnisse ermöglicht werden. Erst wenn im Einzelnen die Schönheitsformen genauer aufgezeigt sind, kann die allgemeine Theorie ein Recht haben, ihr Resultat zu ziehen. Möge vorliegendes Werk — allerdings nicht in den Theilen, wo es vielleicht noch Misslungenes enthält —

aber in seinem allgemeinen Sinne, auch für andere Specialgebiete, z. B. für den Gesang, für andere Instrumente, Nachahmung finden — es liefert einen Stein zu einem grösseren Bau, einen Begriff zu einer höheren Idee; mögen meine Kunstgenossen in andern Gebieten der Tonkunst sich mit mir zur Gewinnung des gedachten Zieles vereinigen. — Auf diesem Wege steht ein fester Grund für die allgemeine Musikästhetik in Aussicht.

Für Diejenigen, welche ernstlich und gewissenhaft Belehrung aus diesem Werke schöpfen wollen, sei zum Schluss noch der Fingerzeig ertheilt, dass auf die bei der Vortragslehre citierten, meist den Klassikern entnommenen Beispiele im dritten Abschnitte, ein grosses Gewicht zu legen ist. Der geneigte Leser wolle jedes dieser Beispiele im Originaltexte — wofern er denselben nicht ganz im Gedächtnisse hat — aufsuchen, den Geist desselben in seinem Zusammenhange erfassen und hierauf erst die Angaben für den Vortrag auf dasselbe mit eigener Prüfung anwenden.

Berlin, im Sommer 1860.

**Der Verfasser.**

## Erstes Vorwort zur zweiten Auflage.

---

Es gereichte mir zur freudigen Genugthuung, dass die von meinem verstorbenen Bruder verfasste „Aesthetik des Klavierspiels“, das Denkmal eines in Kunst und Wissenschaft gleich ernsten und fruchtbaren Geistes, ihre Lebensfähigkeit so trefflich bewährte, dass jetzt eine neue Auflage nöthig wurde. Leider erweckte meine an sich schon ziemlich überbürdete Thätigkeit in mir das Bedenken, ob ich mich selbst mit ungetheilter Energie der Redaktion derselben würde hingeben können; denn es war vorauszusehen, dass die Ergänzung eventuell auch die Umgestaltung des Werkes eine nicht unbedeutende Arbeitskraft beanspruchen würde. Ich übertrug die Herausgabe desshalb meinem Schüler, Herrn Dr. Hans Bischoff, der durch seine künstlerische Tüchtigkeit sowohl, als die Art seiner akademischen Studien der Sache gewachsen war. Da die Aesthetik aber für mich nicht nur eine hervorragende kunstwissenschaftliche Leistung, sondern ein mir persönlich teures Vermächtniss ist, so habe ich mich wenigstens fortlaufend mit Herrn Dr. Bischoff über die Art der an dem Werke vorzunehmenden Umarbeitung verständigt und so die Überzeugung gewonnen, dass die neuhinzugekommenen Artikel sich dem Geist des Ganzen eng anschliessen, einzelne Abweichungen von der ursprünglichen Form jedoch den praktischen Nutzen des Buches steigern dürften. Möge das Werk sich auch in seiner neuen Gestalt immer mehr und mehr Freunde gewinnen und in seiner für Klavierspiel und Klavierunterricht so anregenden Wirksamkeit unter der heranwachsenden Generation das Andenken an einen der Kunst nur zu früh entrissenen Musiker aufrechterhalten.

Berlin, 1876.

**Theodor Kullak.**

## Zweites Vorwort zur zweiten Auflage.

Das Klavierspiel steht jetzt auf dem Höhepunkte einer abgeschlossenen Entwicklung. Seine Technik ist nach allen Seiten hin ausgebeutet, so dass neue Errungenschaften auf diesem Gebiet kaum wahrscheinlich sind. Dank einer immer tüchtiger sich entfaltenden Methodik ist ein brillantes Spiel selbst in Dilettantenkreisen ziemlich alltäglich geworden. Die reproduktive Genialität eines Liszt, Bülow, Rubinstein, Tausig hat dem spröden Instrumente abgezwungen, was irgend im Bereich seiner klanglichen Leistungsfähigkeit liegt. Und was die Klavierliteratur anlangt, so ist ihr neuer Zuwachs nicht geeignet, den Blick über den vor Augen liegenden Stoff zu trüben. Der Strom der allgemeinen musikalischen Entwicklung wogt heutzutage vorzugsweise nach einer Richtung, die mit dem engumgrenzten Gebiet des Klavierspiels wenig oder gar nichts zu tun hat. Desto freiere Entfaltung vergönnt die jetzige Epoche der Methodik sowohl als der ästhetischen Kritik; denn die von keinem Drängen und Streben der Gegenwart verwirrte Übersicht über ein fertig vorhandenes Material ist das, dessen sie zumeist bedürfen.

Die „Aesthetik des Klavierspiels“ hat den Zweck, unsere Kunst sowohl in philosophischer als pädagogischer Betrachtungsweise erschöpfend zu behandeln. Es steht mir nicht zu, mich an dieser Stelle über das Glückliche jener Idee oder das Gelingen ihrer Ausführung auszulassen. Mag das Werk für sich selbst sprechen; seine Feuerprobe hat es ja bereits bestanden. Nur einen Gesichtspunkt hebe ich, dem Urtheil des Lesers vorgreifend, heraus, um die Grundsätze ins richtige Licht zu stellen, die mich bei der Umarbeitung der Aesthetik geleitet haben. Ihr Schwerpunkt neigt sich nämlich weit mehr zu einer geistvollen Methodik des Klavierspiels hin, als zu einer rein philosophischen Reflexion. Hätte der Verfasser nur die Absicht gehabt, von einem kleinen Gebiet des Kunstganzen ausgehend, Aufschlüsse

über das Schöne zu erhalten, die eine abstrakte Deduktion nicht zu erzwingen vermochte, so bedurfte es keines so sorgfältigen Eingehens auf alle technischen Einzelheiten. Überdies wird eine wissenschaftliche Erledigung der wichtigsten Frage des musikalisch-ästhetischen Gebietes — nämlich nach etwaigen, in der Tonkunst inhaltlich auftretenden psychischen Momenten — in diesem Buche gar nicht angestrebt. Folgerecht müssen einzelne Partien der Vortragslehre mehr den Eindruck von anregenden Aphorismen machen, als von Gliedern eines festgefügten Systems.

Ich habe deshalb die Aesthetik überhaupt als ein Schulwerk aufgefasst. Seine Originalität liegt in einer derartigen Verlegung des Standpunktes, dass er nicht durch Übungsbeispiele das mechanische Können steigern will, sondern, indem es Technik und Vortrag gleichermaassen umfasst, durch steten Hinweis auf die Gesetze, die teils der allgemeinen Kunstlehre, teils der Musikphilosophie im besondern zugrunde liegen, der Leistungsfähigkeit des Spielers eine geistige Basis zu geben strebt.

Man wird es mir hiernach nicht als willkürliche Gewaltsamkeit verübeln, wenn ich bemüht war, philosophische Erörterungen, die der Sache nicht unmittelbar dienten, in der neuen Ausgabe zu vermeiden, die notwendigen ästhetischen Auseinandersetzungen jedoch auf ein knapperes Maass zu reducieren. Eine grösstmögliche Gemeinverständlichkeit ist einem solchen Schulbuch unerlässlich.

Die sonstigen Veränderungen, die das Werk erfahren hat, sind theils formeller Art, theils bringen sie Neues hinzu. Was die ersteren anlangt, so veranlasste das Bedürfniss eines präciseren Ausdrucks, einer schärferen Disposition viele Kürzungen und Umarbeitungen von grösserer und geringerer Bedeutung. Dem einsichtsvollen Leser, der beide Ausgaben vergleicht, wird der Grund und, wenn ich dies hoffen darf, auch die Berechtigung derselben nicht entgehen. Verschiedene Kapitel, namentlich der Vortragslehre, haben so eine wesentlich neue Physiognomie erhalten. Auch die Auswahl der dort vorkommenden Notenbeispiele ist theilweise eine andere geworden.

Meine selbständigen Artikel für die „Aesthetik des Klavierspiels“ liegen theils in der Fortsetzung der beiden historischen Kapitel vor (Kapitel 2 und 3), theils beziehen sie sich auf technische Specialitäten, die zu des Verfassers Zeit wohl geübt wurden, ohne jedoch zur Systematisierung reif zu sein. Dahin gehört das Legatospiel mit Hand und Arm (Kapitel 7) und noch ein anderweitiger in Kapitel 9 erörterter Zweig der Armtechnik. Die Lehre vom Oktavenspiel habe ich im Anschluss an die Arbeiten Th. Kullaks aus methodischen Gründen neu verfasst.

[illegible] Aufnahme der Stilbemerkungen [illegible] Kapitel ganz [illegible] neuer [illegible] Anmerkungen zu [illegible]

[illegible] Verantwortlichkeit [illegible] wesentlich [illegible] Ich habe den Wunsch, bis zu [illegible], dass mich bei all meinen bisherigen [illegible] Verehrung für das innerlich [illegible] hat, dem ich selbst viele der [illegible] verdanke. Nichts würde mich mehr freuen, [illegible] wäre, zu seiner möglichst ausgebreiteten [illegible] ein wenig beizutragen.

Herzlich danke ich Herrn Prof. Dr. Th. Kullak, meinem hochverehrten Lehrer, für die Freundlichkeit, mit der er mir bei der Herstellung dieser Ausgabe rathend zur Seite gestanden hat.

Berlin, im Mai 1876.

**Hans Bischoff.**

## Vorwort zur dritten Auflage.

---

Die „Aesthetik des Klavierspiels“ zeigt in der vorliegenden Ausgabe abermals eine etwas veränderte Gestalt. Im ganzen habe ich ihr freilich die Form gelassen, welche ihr meine Redaktion bei der Veröffentlichung der zweiten Auflage gegeben hat. Doch waren mancherlei Ergänzungen nöthig. Einige neue literarische Erscheinungen bedurften einer, wenn auch nur flüchtig skizzierenden Berücksichtigung. Manche bemerkenswerthen auf Klaviertechnik oder -Vortrag gerichteten Bestrebungen verlangten eine kurzgefasste Charakteristik. Etliches Wenige, welches mir früher bedeutend erschien, hielt ich jetzt nicht mehr für so wichtig, um ihm im Hinblick auf die Tendenz dieses Buches einen Platz in demselben zu belassen.

Einer Entschuldigung bedarf es vielleicht, dass ich die Geschichte der Klaviervirtuosität nicht fortgesetzt habe. Doch wollte es mir nicht passend scheinen, dass ein Buch, dessen bleibenden Werth zu steigern mein Bestreben war, sich mit Tages- und Modefragen beschäftigte, die morgen vielleicht schon ohne Interesse sind. Weit lieber hätte ich einen Theil des zweiten Kapitels der neueren Klavierliteratur eingeräumt, welche sehr vieles Eigenartige bietet. Doch widerstrebte es mir, gewissermassen abschliessend Urtheil abzugeben über Autoren, die noch in vollster Schaffensfreudigkeit wirken.

Dass ich zahlreiche stilistische Aenderungen vorgenommen und das erste, wesentlich von mir herrührende Kapitel zum Theil einer Umarbeitung unterzogen habe, sei beiläufig bemerkt.

(Berlin) Im April 1889.

**Hans Bischoff.**

## Vorwort zur vierten Auflage.

Um ein so kostbares Werk wie das vorliegende auf der Höhe zu halten, glaubte ich diesmal in jeder Weise weit eingreifendere Ergänzungen und Veränderungen als mein Vorgänger vornehmen zu müssen. Völlig umgearbeitet wurden in meiner Redaktion das 1—3. Kapitel, die ja zum grossen Teile von jenem stammten. Neu hinzugekommen sind im ersten die geschichtlichen Notizen über den Pianofortebau, im zweiten der gesamte Abriss der Geschichte der Klaviermusik von Paumann bis Bach, der Mendelssohnschen, Schumannschen, Brahmsischen Schule usw., die Darstellung der modernen deutschen und ausländischen Klaviermusik, im dritten die Analysen der Klavierschulen von Diruta bis Ph. E. Bach, derjenigen zwischen Marpurg und Türk, Türk und Adam usw., der Bücher und Schriften über Klavierspiel von Brendel ab bis zur Gegenwart, daneben aber überall ausführliche Ergänzungen und Materialbereicherungen. Über die Art, wie ich nach meiner Meinung die geschlossene Darstellung des Ad. Kullakschen Systems der Klavierästhetik (Kap. 4 ff.) mit den vielfach diametral entgegengesetzten der modernen Anschauungen am richtigsten in Beziehung setzen und einander ergänzen lassen konnte, gibt die erste Fussnote im 4. Kapitel Aufklärung. Der Abschnitt über das Halbstaccato und Carezzando wurde der besseren Übersicht halber aus dem neunten Kapitel in das sechste hinübergenommen, dem zehnten ein kleiner Schlussabschnitt über das prima vista-Spiel angefügt. Das gesamte System Kullaks, wie es in diesen Kapiteln niedergelegt ist, wurde unter steter Bezugnahme an Ort und Stelle auf die einschlägige moderne Literatur kommentiert, ergänzt und die Notenbeispiele durch solche aus der neuen Literatur zum Teil erweitert. Völlige Umarbeitung musste im 17. Kapitel der Abschnitt „Über die Anwendung der Pedale“ erfahren, Ergänzung der Mondscheinsonate-Analysen bis Nagel

das letzte 18. Kapitel. Im übrigen wurde häufig von mir der Wortlaut der ersten Ausgabe Kullaks, so namentlich in dem herrlichen 11. und zum Teil im 7. Kapitel von neuem hergestellt und von Bischoff eliminierte Partien wieder in ihre Rechte eingesetzt. Meine eigenen Beiträge, Zusätze usw. vom vierten Kapitel ab wurden im Text zwischen Klammern () gesetzt. Alle von Ad. Kullak und Bischoff inhaltlich auszugsweise erwähnten Schul- und Studienwerke im ersten Teile wurden nachgeprüft, und die Skizzierung ihres Inhalts zum Teil ganz umgearbeitet, fast überall aber ergänzt.

Sind auch unsere Anschauungen über Einzelnes aus dem Gebiete der Klaviermechanik heute oft ganz andere geworden, der ästhetische Teil dieses Werkes, der seinen Kern darstellt, erscheint noch jetzt in allem wesentlichen so überaus selbständig, treffend und geistvoll dargestellt, dass das diesem Buche von den meisten früheren Beurteilern zuerteilte Epitheton „Das beste Werk über Klavierspiel“ in keiner Weise verändert zu werden braucht, obzwar seine durchaus künstlerisch-phantasievolle und allerdings manchmal etwas ins Überschwängliche umschlagende Redeweise bei nüchternen Verstandesmenschen immer kühler beurteilt werden wird.

Möchte es denn nun, wo es zum vierten Male in die Welt hinausgeht, in unsrer Zeit der mechanisierenden Auffassung des Klavierspiels, in der Zeit der Klavierspielapparate, der schreckensvollen Massenproduktion an Klavierlehrern und -stümpern, der ewig gleichbleibenden Klavierabende, den Sinn für den geistigen, ästhetischen Teil unsrer herrlichen Klavierspielkunst schärfen und verfeinern helfen!

Leipzig, im Herbste 1905.

**Walter Niemann.**

# Inhalt.

## Erster Teil.

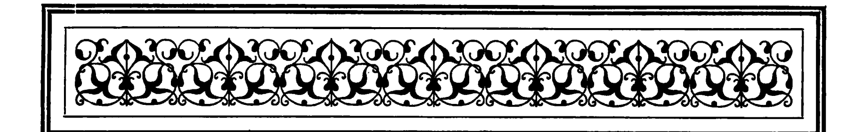
## Die Idee im allgemeinen.

## Zweiter Teil.

### Die Darstellung des Klavierschönen im besonderen.

#### Erster Abschnitt. Die Technik.

## Zweiter Abschnitt. Der Vortrag.



# Erster Teil.

# Die Idee im allgemeinen.

---

## Erstes Kapitel.

### Vergangenheit, Bedeutung und Eigentümlichkeit des Pianofortes.

Der künstlerische Wert eines Instruments und die Grenzen, innerhalb deren dasselbe dem musikalischen Bedürfnis genügen kann, hängen ab vom Klang und von der Behandlungsweise. Die ganze Welt des musikalisch Schönen erschöpfend darzustellen, ist weder dem Gesange, noch irgend einem Einzelinstrument verliehen. Zwar ist der erstere der Urquell alles musikalischen Denkens und Empfindens in dem Grade, dass auch die Instrumentalmusik wesentlich auf ihm beruht. Doch würde sich die künstlerische Phantasie, wenn sie auf andere Darstellungsmittel, als die menschliche Stimme, verzichten sollte, beengt fühlen. Sie macht an Umfang, Kraft, Geläufigkeit grössere Ansprüche, als der Gesang befriedigen kann. Vor allem verlangt sie mehr Farbenreichtum.

Somit ist es eine doppelte Notwendigkeit, welche die Grenzen der Tonkunst über das vokale Gebiet hinaus erweitert. Erstens sollen die Instrumente ersetzen, was die Stimme an Ausdehnung der Skala, Fülle und Passagenreichtum vermissen lässt. Zweitens soll jedes seine klangliche Individualität in seiner Besonderheit geltend machen.

Diese letztere eröffnet nun zwar eine Perspektive auf eine unendliche Mannigfaltigkeit schöner Wirkungen, doch leiden gerade diejenigen Organe, welche vermöge ihres nuancierungsfähigen Tones dem Bedürfnis der nach musikalischem Ausdruck ringenden Seele am vollkommensten entsprechen, die Streich-

und Blasinstrumente, an einem empfindlichen Mangel: das Prinzip ihrer Tonbildung gewährt dem einzelnen Künstler keine Möglichkeit, ohne fremde Mitwirkung eine in sich abgeschlossene Kunstleistung zu schaffen.

Der letztere Gesichtspunkt ist es, der trotz aller Unvollkommenheit des Klanges den Tasteninstrumenten eine erhebliche Überlegenheit sichert. Unter diesen ist wiederum das Klavier am meisten geeignet, dem künstlerischen Gefühl innerhalb weiter Grenzen zu genügen. In neuester Zeit hat auch das Harmonium, dessen Technik eine mehr oder weniger beschränkte Wiedergabe orchestraler Wirkungen ermöglicht, als ein für unsre Hausmusik gleichfalls wohl geeignetes Instrument manche Anhänger gewonnen. Eigne Verlage (Simon, Koeppen u. a.), eine eigne Fachzeitschrift („Das Harmonium") und manche Schriftsteller wie W. Lückhoff, O. Bie, Freimark, Kämpf, Ertel u. a. lassen es an Fürsprache nicht fehlen. Denn die Bestimmung der Orgel für den Gottesdienst drückt im allgemeinen ihrer ganzen Literatur den Stempel religiöser Weihe auf, so dass in ihr meist nur eine Seite des Empfindungslebens ausgebeutet wird. Auch findet die Phantasie an der schwerfälligen Nuancierung des Orgeltons nicht immer die volle Befriedigung. Das Klavier gestattet wenigstens in der Tonfolge ein Schwellen und Abnehmen. Ferner liegt zu einer Fesselung der Klavierliteratur an eine bestimmte Stilgattung nicht der mindeste Grund vor.

Seine kosmopolitische Verbreitung verdankt das Klavier vor allem der bequemen Behandlungsweise seines Mechanismus. Die Handlichkeit der Tastatur ermöglicht dem Spieler, der Melodie die harmonische Basis zu verleihen und ein polyphones Stimmennetz ohne Mitwirkung durchzuführen. Sie gestattet ihm folglich, seine Individualität in vollkommener Unabhängigkeit zur Geltung zu bringen.

So wurde das Klavier schon frühzeitig das Organ der musikalischen Umgangssprache. Es war das Lieblingsinstrument der Komponisten zu einer Zeit, als sein Ton noch unentwickelt war, und man die Wahl hatte zwischen dem klanglich starren, kräftigen und nur durch Registerzüge oder Koppelungen nuancierungsfähigen Flügel (Clavicymbel, Cembalo, Clavecin) und dem zarteren und ziemlich kraftlosen Clavichord, das aber einigermassen der Tonschattierung fähig war. Dass Froberger, Couperin, Muffat, Scarlatti u. a. für Klavier schrieben, befremdet nicht. Ihre Kompositionen passen sich nicht nur dem Mechanismus, sondern auch der Tonfarbe der ihnen zu Gebote stehenden Instrumente an. Aber selbst Bach, Händel verschmähten sie nicht; die Grösse ihrer Gedanken wirkte immerhin auch in diesem Miniaturbilde,

welches doch die Ansprüche an Kraft und Gesang, wenigstens vom Clavicymbel wiedergegeben, unbefriedigt liess. Die Vorteile der Handlichkeit des Klaviers überwogen die Bedenken gegen seinen Klang. Jahrhundertlange Bemühungen der Instrumentenbaukunst, namentlich die Erfindung des Hammerklaviers durch Cristofori (1711), seine Unvollkommeneres leistenden Zeitgenossen und Rivalen Marius-Paris (1716) und Schröter-Nordhausen (1717?) und seine deutschen, selbständigen Nachfolger wie G. Silbermann (1683—1753), Chr. E. Friederici († 1779), Joh. A. Späth († 1796) und Chr. Gottl. Hubert-Ansbach (ca. 1780) haben nun freilich den Ton des Pianofortes zu der Vollkommenheit herangebildet, die ihm überhaupt innewohnen kann. Aber der prinzipielle Übelstand seiner Entstehung durch den Anschlag der Finger versperrt ihm den Weg zu derjenigen Ausgiebigkeit, welche der menschlichen Seele Bedürfnis ist, wenn sie ihre Empfindungen in Tönen aussprechen will. Der einmal angegebene Ton hallt freilich nach, doch nur in verhältnismässig geringer Stärke. Die Möglichkeit, ihn nachträglich schwellen zu lassen, fehlt. Eine gewisse Trockenheit ist ihm somit im Vergleich zu Streich- und Blasinstrumenten eigen. Während diese mehr zu einer üppigen, sinnlichen Fülle neigen, behält der Klavierklang etwas Abstraktes. Aber eben dieses Abstrakte hat auch wieder seine Vorteile, wenn es sich um unbedingte Verwendbarkeit des Tones für jede auszudrückende Stimmung handelt, und der Klang sich hierin der Behandlungsweise des Mechanismus ebenbürtig zeigen soll. Je ausgesprochener die Individualität eines Organs sich einer bestimmten Gefühlsrichtung zuneigt, um so exklusiver wird sie sich gegen andere Seiten des Ausdrucks verhalten. So ist die Trompete einseitig in ihrer Kraft, die Flöte in ihrer Weichheit.

Der Klavierton ist so gut wie frei von einer bestimmten Individualität. Wenn er es nicht absolut ist, so liegt dies daran, dass seine Entstehung durch den Schlag des Hammers sich doch immerhin in einigen, unten näher zu besprechenden klanglichen Eigentümlichkeiten geltend macht. Mit dem Gesang hat er wenig mehr gemein, als das arithmetische Verhältnis der Tonhöhe. Zu einer besonderen Stimmung neigt er kaum hin, eben deshalb ist ihm auch keine unzugänglich. Der Klavierton ist somit gewissermassen objektiv-neutral. Zwar fehlt ihm der Schmelz der Flöte, doch ist er zu zart, als dass ein für diese oder namentlich für das Horn bestimmter Gedanke durch Übertragung auf das Klavier litte. Er hat nicht die Kraft der Trompete, doch genügt sein Volumen unter Voraussetzung voller Harmonien jedem Anspruch. Die Biegsamkeit der menschlichen

Stimme fehlt ihm durchaus; doch gibt ihm eine geschickte Behandlung hinreichende Fülle und Weichheit, um selbst eine Gesangspartie mit Glück zu reproduzieren. Überhaupt ist nicht zu vergessen, dass der an sich scheinbar völlig gleichartige Klavierton durch geeignete Schreibweise und geeigneten Anschlag der verschiedensten Effekte fähig wird. Gerade die ungefähre Mitte, die er zwischen den einzelnen Klang- und Stimmungsfarben hält, macht ihn zu jeder Ausdrucksart tauglich. Man kann fast sagen, dass das Orchester durch Aufbietung aller klanglichen Individualitäten jedem Gefühlsmoment gerecht wird, während das Klavier durch Ausschliessung derselben das Gleiche erreicht.

Aus dem Gesagten folgt nun, dass der Ton unseres Instruments den für dasselbe bestimmten Werken völlig freie Wahl des Stils lässt. Jede Kompositionsgattung, jede Gefühlsrichtung ist würdig in der Klavierliteratur vertreten. Die mechanischen Vorbedingungen kommen, wie wir sahen, dieser Allseitigkeit aufs beste zu statten. Somit ist es natürlich, dass auch Orchesterwerke u. dgl. mit Glück auf das Klavier übertragen werden. Geht dabei auch die ursprüngliche Farbenpracht verloren, so haben doch solche Arrangements für den Kunstfreund etwa dieselbe Berechtigung, wie die Photographie eines Gemäldes. Um die Musik populär zu machen, sind sie unentbehrlich. Absoluten Wert haben sie freilich nur in den Händen eines Spielers, der gegenüber der wechselseitigen Abhängigkeit der Mitglieder eines Ensembles von der Möglichkeit einer freieren Interpretation einen künstlerischen Gebrauch macht. Auch kommt für ihr Gelingen die mehr oder weniger grosse Abhängigkeit des betr. Symphonikers vom Orchester in Betracht. So kann man beobachten, dass Symphonien von Meistern, die sich gern vom Klavier anregen liessen wie Schumann, Bargiel, Brahms u. a. im vierhändigen Klavierauszuge wenig, ja stellenweise gar nichts verlieren, während andererseits Werke von rein orchestral denkenden Komponisten wie Berlioz, Wagner, Humperdinck, R. Strauss, Mahler u. a. in der vortrefflichsten Klavierübertragung sogar völlig falsche Vorstellungen und Vorurteile zu erwecken vermögen.

Es ist schon oben angedeutet worden, dass die Farblosigkeit des Klaviertons doch eigentlich nur eine relative ist. Im Vergleich zu dem üppigen Wohlklang der Streich- und Blasinstrumente ist sie in der Tat vorhanden. Andererseits aber ist es natürlich, dass der Klang von seiner Entstehung durch den Fingeranschlag ebenfalls einen gewissen Typus erhält. Zwar versucht die Instrumentenbaukunst, durch die Art der Hämmerbefilzung diesen Charakter möglichst in den Hintergrund zu drängen, um dem Ton jene oben besprochene allseitige Aus-

drucksfähigkeit zu verleihen. Doch ist seine Neutralität immerhin nicht gross genug, um nicht einzelne Klang- und Stimmungsnuancen zu bevorzugen.

Ein wesentliches Attribut des Klaviertons ist die Grazie. Sie gehört ihm deshalb, weil er an Fülle zwar dem musikalischen Bedürfnis genügt, ohne indes seine Stofflichkeit in dem Sinne fühlbar zu machen, wie es die Instrumente mit kontinuierlich fortsingendem Tone tun. Der zierlich aufhüpfende Klang gesellt sich jeder Anschlagsgattung. Selbst das Streben nach gesanglicher oder orchestraler Wirkung schliessen ihn keineswegs aus. Am schönsten kommt er zur Geltung im perlenden Passagenspiel, dessen sinnlicher Reiz einen der Hauptvorzüge des Pianofortes bildet.

Ferner begünstigt die Kürze des Klaviertons mehr den charakteristischen als den getragenen, empfindungsvollen Ausdruck. Es gibt für den Pianisten keine schwerere, freilich auch keine schönere Aufgabe, als dem spröden Instrumente einen edlen Gesang abzugewinnen. Sehr viel leichter belohnt sich das Streben nach einer nicht nur klaren, sondern auch bedeutungsvollen Akzentuation. Die Notwendigkeit präziser Rhythmik durchdringt das ganze klaviermässige Denken. Schon die Wechselbeziehung der beiden Hände, die stete Rücksicht auf mindestens zwei selbständige Stimmen kommt ihr zu statten. Der Umstand, dass der einmal angeschlagene Ton eine weitere, das Ohr und die Empfindung anregende Ausgestaltung nicht zulässt, verbietet manche rhythmische Freiheit, die man einem Sänger kaum verübeln würde.

Wie wir im Klavierton trotz seiner zunächst hervorspringenden Neutralität doch eine Vorliebe für gewisse Farben des Wohlklangs und des Ausdrucks entdeckten, so haben wir jetzt zu besprechen, inwiefern der Mechanismus des Pianofortes und der Bau seiner Tastatur gewisse Schreibweisen begünstigen, trotzdem sie an keine bestimmte gebunden sind. Die ältesten Versuche, für Klavier zu schreiben, lehnen sich an die realen Stimmen an. Sie sind aber nur zum kleinsten Teile arrangierte Vokalsätze, zum grössten Tänze, Fantasien, Präludien, Variationen usw., wie sie bereits die englische Virginalmusik des 16. Jahrhunderts bietet. Die strenge festgehaltene Mehrstimmigkeit, wie wir sie an Bachs Inventionen usw. gern aufweisen, entwickelt sich erst allmählich aus einer durch den damaligen Lautenstil bedingten Freistimmigkeit, die neben jener weiterläuft und, wie für die Virginalmusik, noch im 17. und 18. Jahrhundert für die französischen und italienischen Clavecinisten und die deutschen „Galanten“ bis auf Ph. Eman. Bach charakteristisch ist.

Für das eigentlich Klaviermässige ist charakteristisch die Brillanz der Passage, die nun freilich ganz und gar nicht ein Produkt neuerer Klavier-Kompositionstechnik ist, sondern sich bereits im 17. Jahrhundert, z. B. bei Frescobaldi, Froberger u. a. in zeitlich natürlich oft anders empfindender, doch schon subtil ausgebildeter Art vorfindet. Der sinnliche Reiz derselben und der Wert der persönlichen Geschicklichkeit machten das Pianoforte eine Zeitlang unter Herz, Hünten und Konsorten zum Tummelplatz der Effekthascherei. Heutzutage hat freilich die Virtuosität überhaupt nur noch Wert im Dienste der künstlerischen Idee.

Zu allen Zeiten bestand zwischen der Kunst des Instrumentenbaues und dem Klaviersatz und -spiel ein enges Band der Verwandtschaft. Bereits die Kompositionstechnik der englischen Virginalisten des 16. Jahrhunderts (s. u.) ist von Anfang an eine durchaus klaviermässige; an den seit 1575 viel nach England exportierten Ruckers-Flügeln (Antwerpen) fand sie eine mächtige Stütze. Der dünne Ton der alten französischen und italienischen Flügel erzeugte die Agréments, die dem Ton dadurch mehr Nachdruck gaben, dass sie ihn in Gestalt eines Schnörkels wiederholten. Gleichzeitig entwickelt sich die Passage in immer höherem Grade; denn ihre Existenzbedingungen liegen nicht im Klang des Instruments, sondern im Bau der Tastatur. Auf den Erfinder der Hammermechanik Cristofori und seine deutschen Nachfolger (s. S. 3) kam die Zeit der „Wiener Mechanik" (Hämmer auf den hinteren Tastenenden liegend). G. A. Stein-Augsburg (1728—1792) war ihr Erfinder, J. A. Streicher-Wien (1761—1833), ihr Vollender; ihm standen dort Brodmann, Jakesch, Müller, Schantz, v. Hunn-Berlin, Dav. Schiedmayer-Erlangen zur Seite*). Auch aufrechtstehende Hammerklaviere, Vorläufer des heutigen Pianino, baute z. B. Müller-Wien, „vom Erfinder Ditanaklassis genannt"*). Die Zeit der deutschen oder Wiener Flügel bildet ein vielgliedriges Figurenwesen aus, welches durch perlende Zierlichkeit ergötzte, aber einen mehr kleinlichen als bedeutenden Eindruck hinterliess. Der Massenwirkung der Töne entsprachen weder Mechanismus noch Klang. Die Hand als Anschlagsmasse war zu schwer, man spielte nur mit Knöchel und Fingerspitze. — Eine neue Aera des Klavierspiels begründet die Einführung der englischen Mechanik, einer Fortführung der Christofori-Silbermannschen (Joh. Zumpe 1766, A. Backers, Stodart und namentlich J. Broadwood-London [1732—1812]). Der grösseren Tonfülle,

*) Vgl. A. E. Müllers „Klavier- und Fortepianoschule", Jena 1804, S. 2, Anm.

die freilich auch das leiseste Piano nicht ausschliesst, geht eine schwerere Spielart parallel. Hand- und Ellbogengelenk treten in die Technik ein. Klaviersatz und -spiel dehnen sich ins Grosse. Orchestrale Vollgriffigkeit erhebt das Instrument zu imposantem Ton. Einem gesangstreuen Melodiespiel kommt der neue Klangcharakter besonders zu statten. Die Brillanz des heutigen Klavierspiels beruht ebensowohl auf harmonischer Fülle als auf bunt gemischtem Figurenwesen; denn diesen beiden technischen Spezialitäten vermag der Bau der Tastatur und der Klang des Instruments gleichermassen zu entsprechen.

Nachdem wir im Vorstehenden versucht haben, die Grenzen zu markieren, innerhalb deren das Klavier dem musikalischen Bedürfnis Anregung oder doch wenigstens Genüge bietet, bleibt noch übrig, einen Umstand ins Auge zu fassen, der es zum wichtigsten aller Instrumente macht, nämlich den, dass es in der Tat das hervorragendste künstlerische Erziehungsmittel ist. Seine Töne liegen rein und in gewissem Sinne fertig vor. Dieser in vieler Beziehung eine Gefahr bedeutenden, charakteristischen Eigenschaft wird das Musikdiktat, dessen Bedeutung seit Lavignac (Cours complet théorique et pratique de dictée musicale 1882) und Heinr. Götze (Musikalische Schreibübungen, Leipzig 1882, Breitkopf & Härtel), namentlich Riemann (Katechismus des Musikdiktats, Leipzig, M. Hesse) mit Recht unermüdlich betonte, entgegentreten müssen, damit das durch die fertigen Töne ungleich dem Sänger oder Geiger nicht genügend beschäftigte absolute Gehör des Schülers möglichst verfeinert wird. Das Klavier richtet die Aufmerksamkeit des Schülers stets auf ein Ganzes. Indem es den Sinn gleichermassen für melodische, harmonische und kontrapunktische Schönheiten angeregt erhält, entwickelt es das musikalische Denken in weitestem Masse. Selbst die Kürze seines Tones ist für die Pädagogik der Tonkunst von Vorteil. Einer sich an den Wohllaut des einzelnen Klanges heftenden Gefühlsschwelgerei leistet derselbe keinen Vorschub — wenngleich Hand in Hand gehende Erweiterung und Vertiefung der allgemeinen Bildung zur Vermeidung einseitigen Musikantentums gerade dem Studierenden des Klavierspieles besonders unerlässlich bleibt — um so mehr weist er auf die Notwendigkeit einer klargegliederten Darstellung hin. Ist die letztere auch nicht das höchste Ziel des Vortrags, so bildet sie doch die unerlässliche Voraussetzung einer echten Kunstleistung. — In vielen Fällen wird die pianistische Erziehung geradezu ihre Hauptaufgabe darin sehen müssen, das abstrakte musikalische Denken nicht einseitig auf Kosten der naiven Empfindung zu entwickeln. Gerade die eben besprochene Kürze des Klaviertons

gibt die Veranlassung, dass eine ausdrucksvolle Anschlagsbildung die Reflexion in einer Richtung beschäftigt, in welcher ein Sänger oder ein Geiger sich getrost seinem Gefühl überlassen kann. Der Mangel an Kontinuität und Schwellungsfähigkeit des Tones bietet einer treuen Darstellung des Empfindungslebens ein schweres Hindernis. Wird eine Nuancierung nur in der Tonfolge, nicht aber im Einzelton verlangt, liegt das Wesen des Vortrags in einer wirkungsvollen Ausarbeitung der Akzentuation, so kann der Klavierton freilich auch unmittelbar befriedigen. Weit weniger ist es geeignet zur Darstellung langer Noten. — Nehmen wir ein Beispiel: Die Bachsche Air aus der einen D-dur Suite in der in vieler Hinsicht zu bedauernden Bearbeitung Wilhelmjs für die G-Saite beginnt mit einem langgehaltenen $\bar{e}$. Der Ton wird piano eingesetzt, und nachher lässt man ihn schwellen. Dadurch erhält er seine volle Bedeutung als Hauptton. Sowohl der ruhige Einsatz als das nachträgliche Crescendo entsprechen der getragenen, andächtigen Stimmung des Stückes. Hätte der Pianist dieselbe Stelle zu spielen, so müsste er den Ton stärker fassen, als der Geiger ihn einsetzt; sonst verliert er an Gewicht. Setzte er ihn aber mit der Kraft ein, die der letztere im Schwellungsmaximum aufbraucht, so würde trotz des weichsten Anschlags die ruhige Weihe des Ganzen gefährdet. Auch der leiseste Ton, wenn er nur lange fortsingt, hat eine viel intensivere Gewalt, als ein weicher Anschlag auf dem Klavier.

Die Aufgabe des Pianisten ist es nunmehr, durch Quantität und Qualität des Akzents einen Ersatz zu bieten für dasjenige, was die Kontinuität des Tons dem Geiger oder Sänger leicht gewährt. Dieser Punkt verlangt ein stetes Nachdenken. Es ist nicht zu bestreiten, dass einzelne geniale Naturen die genannte Schwierigkeit instinktiv überwinden. Auch soll nicht behauptet werden, dass ein anderer Instrumentalist oder ein Sänger das Nachdenken über Schönheit und Ausdruck der Tonbildung entbehren können.

Die Tatsache, dass für den naiv empfindenden Musiker der Klavierton zunächst etwas Entmutigendes hat, musste jedoch festgestellt werden. Die klare Erkenntnis der Schwierigkeit ist der erste Schritt zur Lösung einer Aufgabe. Wohl begünstigt das Klavierspiel sowohl in der Gesamtauffassung eines Tonwerkes als in der Bildung des einzelnen Anschlages einen gewissen Hang zur Reflexion. Doch müssen eine reife musikalische Erfahrung, eine auf lange Selbstbeobachtung gegründete Feinheit des Fingergefühls und natürliche musikalische Empfindung auch dem Klaviervortrag den Anschein der Unmittelbarkeit verleihen.

Ehe wir von der allgemeinen ästhetischen Untersuchung

auf die im nächsten Kapitel folgende historische Entwickelung des Klavierspiels übergehen, haben wir noch einer demselben anhängenden Kunst zu gedenken, nämlich der Improvisation.

Nächst der Dichtkunst kommt sie auf dem Klavier am vollkommensten zur Geltung, da ihr die übrigen Instrumente teils durch mechanische Unzulänglichkeit, teils, wie die Orgel, durch stilistische Einseitigkeit zu sehr die Flügel binden. Der Schwierigkeit ihrer Ausführung nach zu scheiden sind freilich immer die Improvisation und die freie Phantasie. Die erstere wird natürlich um so schwieriger, je strengeren Formen sie ihren Inhalt einordnet. So ist die Improvisation einer Fuge über ein gegebenes Thema, das, wie wir von Mattheson u. a. wissen, früher von jedem tüchtigen Musiker verlangt wurde, eine seit Bach in unsrer Zeit selten — z. B. von Bruckner — ausgeübte, eminent schwierige Kunst. Weniger schwer ist natürlich die Variierung eines gegebenen Themas, die Phantasie über ein solches, wenn nicht auch hier die strengere Bindung an eine deutliche Form erforderlich ist. Von dieser Improvisation, nicht den augenblicklichen Stimmungen folgenden, und sich an keine Form bindenden, freien Phantasie ist hier die Rede.

Der Stoff, der bei der Improvisation vorliegt, ist die Naturkraft der Phantasie, die Elastizität ihrer Zeugungsmacht, besonders die Schnellkraft und Geistesgegenwart in der Entäusserung des Inhalts; die Geschicklichkeit besteht darin, die unter solchen Umständen sich hervordrängenden Ausbrüche in das Gewand einer vernünftigen Form zu kleiden.

Der Stoff gehört also hier zu den höchsten Leistungen der Naturkraft, und schon die blosse Anwesenheit desselben übt einen Reiz aus, wie keine andere Stofflichkeit. Die Stärke sowie die Behandlung desselben sind freilich zwei Faktoren, die in sehr verschiedenen Mischungen ein mehr oder minder proportionales Verhältnis gegen einander haben können. Am seltensten wird ein solches Resultat aus beiden hervorgehen, dass die Idee in absoluter Klarheit und ungetrübter Reinheit bloss aus sich wirkt. Obwohl auch solche Fälle von grossen Meistern wie Bach, Mozart, Beethoven überliefert werden, kommen doch bei der Wirkung die Umstände des Momentes zu sehr mit in Betracht.

Die Improvisation ist die Gymnastik der Phantasie, die Rennbahn, in der sich alle ihre Eigenschaften, Genialität der Erfindung, Gewandtheit in der Beherrschung aller Regeln, und der überlegene Geist der Form in allen Graden hervortun können. Und daneben mag der Glanz der Spieltechnik in allen Farben schillern. Die Improvisation ist das Mienenspiel der inneren Psyche, die freie Rede in Tönen, welche alle Vorteile

der Beredsamkeit, die Wirkung des Momentes geltend machen darf, in dem letzteren wesentlich und für denselben existierend; durch seinen Reiz das ersetzend, was der Leistung an vollendetem Kunstwerte fehlen mag.

---

## Zweites Kapitel.

### Kurzer Überblick über die Geschichte des Klavierspiels und der Klaviervirtuosität.

Der geschichtliche Überblick über die Entwickelung des Klavierspiels hat sich an die grossen Meister des letzteren anzulehnen, welche in Spiel und Komposition Bahn und Richtung angaben, in welche die Allgemeinheit der Zeitgenossen einlenken musste, weil das Vorbild der Lehrer massgebend für die Nacheifernden ist. An die Geschichte der praktischen Seite des Klavierspiels, wie es sich an dem persönlichen Beispiel der Meister zeigt, wird sich eine historische Übersicht der schriftlich niedergelegten Methoden der Klavierbehandlung anreihen müssen. Die Geschichte der Praxis und der Theorie gehören naturgemäss zusammen, wo es sich um Vergegenwärtigung des historischen Bildes handelt.

Eine Schilderung des Klavierspiels und der Virtuosität älterer Zeit hat ihre namhaften Schwierigkeiten. Erstens wird von den Zeitgenossen wenig mehr als Allgemeines und einander oft Widersprechendes, und selbst dieses in nicht immer klarer Verständlichkeit über die Spielweise der Meister berichtet; zweitens ist ihrem Urteile insofern nur eine relative Gültigkeit beizumessen, als die ältere Zeit dasselbe offenbar von einem ganz anderen Standpunkte aus fällen musste, als die unsere. Wo etwas Neues sich Bahn bricht, wird die Wirkung die Ruhe des objektiven Urteils immer mehr oder weniger beeinträchtigen; nur von dem Höhepunkte einer in sich abgeschlossenen Entwickelung kann solch Urteil Vertrauen und Anerkennung beanspruchen. Gleichwohl wird es immerhin feststehen, dass die geistige Seite eher ihr Recht erfahren musste, vielleicht sogar noch zu wenig hervorgehoben sein dürfte, wenn man bedenkt, dass selbst bei der heutigen Bildung nur eine allmählich wachsende Reife in das Verständnis eines Bach und Beethoven eindringt. Die technische Seite ist aber gewiss überschätzt worden, indem einerseits die Instrumente älterer Zeit sie nur einseitig anregen konnten, andererseits von den Berichterstattern auf Dinge

Gewicht gelegt wird, die heutzutage zu den selbstverständlichen elementaren Bedürfnissen gehören.

Günstiger stellt sich natürlich die Geschichte der neueren Zeit, indem teils die eigene Anschauung den schnellen Prozess der Entwickelung verfolgen durfte, teils mündliche Überlieferungen zu ihrer Berichtigung und Ergänzung das Nötige beitragen konnten.

Ausser den beiden zuletzt genannten Quellen sind selbstverständlich für die Darstellung des nachfolgenden kleinen historischen Bildes alle wichtigen geschichtlichen und zeitgenössischen Hilfswerke von Gerber und Forkel über Spitta, Jahn, Marx, über Dommer, van Bruyck, Kretzschmar, Riemann bis auf Weitzmann-Seiffert, soweit das Gebiet der Klaviermusik in Frage kam, befragt worden.

Zur Erlangung eines leichteren Überblickes werden wir die ganze Entwickelung der Klaviermusik in zwei grosse Hälften teilen: in die vor-Bachische und nach-Bachische Epoche. Die erstere wiederum in zwei grosse Teile: in die Anfänge selbständiger Klaviermusik (1450—1600) und in die Entstehung, Ausbildung und Blüte der Suite und die Anfänge der Klaviersonate (1600—1750). Natürlich können hier nur Tatsachen und Komponistenerscheinungen gestreift werden, die ausführlichste Darstellung findet der Leser in [Weitzmann-]Seifferts hochbedeutender „Geschichte der Klaviermusik", I*). Gerade wenn er ein geschichtlich treues Bild dieser Zeiträume haben will, wird er bei Benutzung populärerer Kompendien, wie Bies bekanntem „Das Klavier und seine Meister" **) vorsichtig sein müssen.

Im ersten Abschnitte der vor-Bachischen Epoche sehen wir an verschiedenen Plätzen Europas die ersten Keime einer selbständigen Klaviermusik langsam aufblühen. In Deutschland begrüssen wir in K. Paumann (1410—1473), dessen Hauptwerk „Fundamentum organisandi" uns freilich die Verehrung seiner Zeitgenossen schwer erklären lässt, und in P. Hofheimer (1459—1537) mit seinem Schüler H. Buchner (1483— ca. 1540), weiter in den deutschen „Koloristen" des 16. Jahrhunderts, unter denen E. N. Ammerbach (um 1570) anführt, die ersten Meister der Klavierkomposition. Freilich nicht einer selbständigen oder heute noch irgendwie geniessbaren, denn ihre Werke sind ja nur instrumentale Übertragungen vokaler (Lied- und Tanz-)Sätze, in denen einfache Tonfolgen, lange Noten usw. durch eingefügte, vermittelnde Töne „koloriert" werden. Schon bei ihnen ist die durch die ganze alte Klaviermusik zu beobachtende Vermengung von Klavier- und Orgelmusik, deren Scheidung nach

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel 1899.

**) München, Bruckmann 1901. — Als Literaturwegweiser wird man für die ältere Zeit neben dem später zu erwähnenden Wegweiser von Eschmann-Ruthardt namentlich Ad. Prosniz' freilich schon in manchem wieder überholtes „Handbuch der Klavierliteratur von 1450—1830", Wien 1884, Doblinger, benutzen müssen.

Charakter der Stücke und passender Gelegenheit vorgenommen wurde, vorhanden. Ganz ähnliche Erscheinungen nehmen wir bei den gleichzeitigen italienischen ersten Komponisten für Klavier, wie A. Willaert (1490—1562), J. Buus († ca. 1564), den beiden Gabrieli (Andrea G., † 1586, Giovanni G. 1557—1612) und Cl. Merulo (1533—1604) wahr. Auch hier Übertragungen vokaler Sätze für Orgel oder Klavier in „kolorierter“ Satzart, nur dass die Koloraturen nicht aufgezeichnet wurden, daneben aber als neues Moment die allmähliche Einbürgerung polyphoner, zum Teil direkt fürs Klavier in Frage kommender Formen, wie der Phantasie, des Ricercar, der Toccata (alles Vorläufer der ausgebildeten Fuge des 17. Jahrhunderts), grössere Selbständigkeit und Klaviermässigkeit von Anfang an und Bevorzugung der Tanzformen. In Spanien (F. A. de Cabezon 1510—1566) und Frankreich (Attaignants Sammelwerke um 1530) ganz gleiche Erscheinungen, nur fehlen in letzterem die polyphonen Formen, und der Schwerpunkt liegt in geistreich gesetzten, die Blüte der französischen Klaviersuite des 17. Jahrhunderts vorausahnenden Tänzen. Die erste grosse Station der vor-Bachischen Klaviermusik bildet aber unstreitig die Schule der englischen Virginalisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ihre grössten Meister sind John Bull (1563—1628), Will. Byrd (1538—1623), Th. Tallis (1512—1585) u. v. a. Ihre Kompositionen liegen in zahlreichen „Virginalbooks“ vor, unter denen „Parthenia“ (1611) und das sogenannte „Fitzwilliam-Virginal-book“ hervorragen. Das ist schon alles eine sehr selbständige, frische und noch heute erfreuende Klaviermusik, die meist Tänze aller Art, aber daneben Volkslied-Variationen, Phantasien, Präludien usw. umfasst. Auch der Zusammenhang mit dem äusseren Leben prägt sich schon schärfer aus. Kirchenglocken, fröhliche Jagd, ja leibhaftige Donnerwetter schildert diese früheste programmatische Klaviermusik sehr keck und fein in den ihren künstlerischen Schwerpunkt bildenden Variationen. Das Wichtigste dieser Kompositionen aber besteht darin, dass wir in ihnen den bahnbrechenden Versuchen eines eigentlichen und eignen Klavierstiles begegnen. Während in den Niederlanden die Sammelwerke T. Susatos (1551—1571) noch den schon bekannten „koloristischen“ Charakter tragen, weist J. P. Sweelinck (1562—1621) gleich den Virginalisten schon weiter in die Zukunft und wird auch dadurch von eminenter Bedeutung, als er durch seine deutschen Schüler, namentlich Scheidt, Scheidemann u. a. die Verbindung zwischen englisch-niederländischer und deutscher Kunstübung, namentlich in der Orgel- und Klaviermusik, herstellt und besonders der Toccata und Choralvariation neue und für die Zukunft zunächst ausschlaggebende Züge aufprägt.

Um 1600, der Geburtszeit der Oper und des Oratoriums, können wir auch in der Klaviermusik einen neuen Abschnitt machen. Es beginnen sich nun die Klaviersuite und, von 1700 an, die Klaviersonate herauszubilden, also beides Formen, die der Entwickelung der Klaviermusik bis ins 18. Jahrhundert den entscheidenden Zug aufprägen. Zugleich kommt die Zeit der Bildung grosser Schulen der Klaviermusik. Von folgenschwerster Wichtigkeit wird die der französischen Clavecinisten des 17. Jahrhunderts. In Deutschland setzt mit S. Scheidt (1587—1654) die Blüte der an Sweelinck anknüpfen-

den norddeutschen Schule ein, die über H. Scheidemann (1595—1663), J. A. Reincken (1623—1722), G. Böhm (* 1661), M. Weckmann (1621—1674) bis D. Buxtehude (1637—1707), ihrem grössten Meister, eine Reihe bedeutender Komponisten zählt, die sich auch namentlich in der Orgelkomposition hervortaten, alle aber einen durchaus norddeutschen, ernsten und der herben Strenge zuneigenden phantastischen Zug in ihren Werken zeigen. Am anderen Ende Deutschlands, im Süden, finden wir in J. J. Froberger (ca. 1600—1667), A. Poglietti († 1683), J. K. Kerll (1627—1693) und den beiden Muffat, dem Orgel- und Konzertkomponisten Georg (ca. 1635—1704) und dem spezifischen Klavierkomponisten Gottlieb (1690—1770) und A. Murschhauser († 1737), Meister, die wir der süddeutsch-wienerischen, an die Italiener, namentlich G. Frescobaldi (1583—1644) anknüpfenden Schule zuzurechnen haben.

In der Mitte Deutschlands bilden sich allmählich in Nürnberg und in Thüringen zwei Schulen aus. Haupt der ersten wird J. Pachelbel (1653—1706), der grosse Orgelmeister an St. Sebaldus und als Orgelkomponist Vorgänger J. S. Bachs, neben ihm tritt J. Krieger (1652—1735) namentlich als Klavierkomponist hervor. Die Thüringer Schule, der wir die Bache verdanken, führt J. Kuhnau (1660—1722), neben ihm J. H. Buttstedt (1666—1727) an und zeigt sie in vieler Beziehung als eng mit der Nürnberger verbunden. Vereinzelte süddeutsche Zentren für die Klaviermusik werden in diesen Zeiten auch Ulm (S. A. Scherer, † 1685), Bamberg (Spiridion, ca. 1670), Augsburg (J. Speth, ca. 1690), Schlackenwerth (K. F. Fischer, † ca. 1703) und Freiburg (F. A. Maichelbek, 1702—1750), der Einfluss dieser Komponisten vermag aber die allgemeine Entwickelung nicht zu beeinflussen. Der Eigenart des Volkstums entsprechend zeigen die Kompositionen der Süddeutschen einen mehr heiteren, frohsinnigen, bei Muffat ausgesprochen wienerischen Charakter, Pachelbel und die Thüringer neigen sinnig-ruhiger Anmut zu, Kuhnau zeigt mehr norddeutschen Ernst. Alle sind aber gar nicht denkbar ohne Einwirkungen der französischen Clavecinisten auf Inhalt und Klaviersatz, diese wiederum in ihrem freistimmigen, d. h. eine bestimmte Stimmenzahl nicht streng festhaltenden Klaviersatz nicht ohne die mächtigen Einflüsse der zeitgenössischen Lautenmusik. Überblicken wir die Reihe der Clavecinisten des 17. Jahrhunderts, so lernen wir in Ch. de Chambonnières (ca. 1650), Louis Couperin (1630— ca. 1665), in Le Bègue (1630—1702), D'Anglebert (ca. 1690), L. Marchand (1671—1732), dem bekannten Rivalen Bachs, und namentlich dem Grössten von ihnen,

Fr. Couperin (1668—1733) „dem Grossen", ihre Führer kennen. Das sind die echten Zeitgenossen eines Watteau, ihre zierlichen, gerne programmatischen und voll entzückendster rhythmischer und harmonischer Feinheiten steckenden Suiten die anmutigsten Tonblüten des Rokoko, denen Alles aus innerem und äusserem Menschen- und Naturleben darstellbar erscheint. Von eminenter Wichtigkeit wurde diese grosse Schule durch ihre bestimmenden Einwirkungen auf die damalige deutsche Klaviermusik von Froberger an — der, ein sinniger, anmutreicher Mozart des 17. Jahrhunderts auf dem Klavier, in seinen Suiten, unter denen „Auff die Mayerin" noch heute entzückt, ganz ihrer Ausdrucksweise folgte —, von J. S. Bach (französische Suiten), Fischer, Kuhnau bis auf Mattheson und Ph. Eman. Bach sich erstreckte und durch die Clavecinisten des 18. Jahrhunderts, voran L. C. Daquin (1694—1772) und J. Ph. Rameau (1683 bis 1764) noch geraume Zeit aufrecht erhalten wurde. Nicht minder bedeutsam blieb der Einfluss der nach-Frescobaldischen italienischen Clavecinisten mit F. Fontana (geb. ca. 1650) und dem bedeutenden B. Pasquini (1637—1710) u. a. auf die damaligen deutschen Klaviermeister. Neben den Einwirkungen auf den Klaviersatz und seine zierlichen reichen Manieren und Agréments waren es besonders die vom Ballet der alten französischen Nationaloper in die Clavecinistenschule gedrungenen programmusikalischen Tendenzen, die nun immer mehr auch in der deutschen Klaviermusik mit der führenden Form der Suite sich Geltung verschafften. Bei Couperin d. Ält. ist's freilich eine ebenso geistreiche wie innerlich erlebte Programmusik. Froberger malt seine gefährliche Londoner Seereise auf dem Klavier nach, Kerll lässt den Kuckuck schreien, den steirischen Hirten Schalmei blasen, Poglietti sucht uns das „Hannen- und Hennengeschrey" ad oculos zu demonstrieren.

Bei allen diesen und anderen Klavierprogrammatikern sind aber gerade solche Stücke nicht die wertvollsten, wohl aber bei Kuhnau, dessen „Musikalische Vorstellungen . . biblischer Historien" (1700) vollendete Meisterwerke verinnerlichter, ja dramatisch überzeugender Programmusik in Form der Sonate fürs Klavier sind, und der 1692 mit seiner B-dur-Sonate und seinen 7 weiteren vom Jahre 1696 durch Übertragung der italienischen Sonata da camera aufs Klavier die ersten deutschen Klaviersonaten schrieb. Nicht so weit ging Gottl. Muffat, der in seinen Kompositionen eine Fülle lebensfreudigster, vom wienerischen Frohsinn verklärter Klaviermusik schuf, die dem geistigen Gehalt nach deutsch, doch in ihrem Schwanken zwischen Stimmungs- und programmatischer Musik, in ihrem Satz und ihren Überschriften wiederum starke

französische Einwirkungen zeigt. Italienische, daneben französische Einflüsse sind es endlich auch, die sich in den Klaviersuiten H. Purcells (ca. 1658—1685), des bedeutendsten englischen Meisters des 17. Jahrhunderts, deutlich wahrnehmen lassen. In der unabsehbaren Reihe von Einzelnummern, in die sich bei ihnen die in der Regel viersätzige Suite aufgelöst hatte, fanden die Franzosen allerdings keine sklavischen Nachahmer ausser Landes. — Die bedeutendsten Meister in dieser langen Reihe von grossen Klavierkomponisten vor Bach, dem es in seiner Klaviermusik wie in seiner ganzen Kunst gelang, die schönen berechtigten Züge mitteldeutscher und nordischer Kunst durch seinen Genius, verschönt durch das Beste französischer und italienischer Einwirkungen, zu harmonischer Einheit zu verschmelzen, sind wohl: John Bull, Froberger, Gottl. Muffat, Couperin und Kuhnau, weil sie geborene und zum Teil ausschliessliche Klavierkomponisten waren, während der Schwerpunkt vom Schaffen eines Sweelinck, Scheidt, Buxtehude, Kerll, Frescobaldi, Pachelbel u. a. doch in der Orgelmusik liegt — bei Pachelbel freilich nur beim Vater, während der Sohn Wilh. Hieronymus P. (geb. 1685) in seinen gewaltigen virtuosen Fugen mit interessantestem Klaviersatz bei aller Beeinflussung durch Italien auf ganz neue Bahnen weist, dem anmutig-sinnigen Grundzug in den Werken seines Vaters einen heroisch-glänzenden gegenüberstellt. Wie seine, so entfernt sich auch die Klaviermusik eines der letzten isolierten „Südwestdeutschen", Maichelbeks, bei starker italienischer Beeinflussung beinahe ganz von der alten Wiener Schule.

Mit einer grossen Anzahl dieser deutschen, französischen und italienischen Meister hat sich J. S. Bach (1685—1750) von seinen Wander- und Lehrjahren an vertraut gemacht, und nichts ist verkehrter, auch den Klavierkomponisten Bach als eine isolierte, unerklärliche und vereinzelte Erscheinung, die mit der Vergangenheit keine Verbindungsfäden verknüpft, hinzustellen. Im Gegenteil, schon in Ohrdruf wusste er sich heimlich einen Einblick in Pachelbel zu verschaffen, bei seinem ersten Ausflug in die Welt tat sich ihm in Lüneburg bei Böhm, bei seinen Reisen nach Hamburg und Lübeck in Reincken, Lübeck und Buxtehude eine neue Welt auf. Er kannte und schätzte alle französischen Clavecinisten so gut wie die von ihnen beeinflussten deutschen Meister Froberger, Muffat, wie Kuhnau, Kerll und Murschhauser, wie endlich alle wichtigeren italienischen Zeitgenossen, voran Frescobaldi, Vivaldi, Marcello und Legrenzi.

Mit ihm und Domenico Scarlatti (1683—1757) beginnt auch die eigentliche neuere Klaviervirtuosität.

Über die Scarlattis wird nur Allgemeines berichtet. Wir

sehen aber an Domenico S.'s zahlreichen Klavierwerken Essercizi, Sonaten usw., unter denen die bedeutendsten gerade — und unter diese kann man die „Katzenfuge" nicht rechnen — kaum heute bekannt sind, welche virtuose Technik er verlangt. Seine klangfrischen, meist einsätzigen Sonaten, deren Stil auf die Eigenheiten italienischer Violinmusik zurückgeht, sind noch heute gar kitzlich zu spielen. Sie zeigen zugleich den Umschwung, der sich in der italienischen Klaviermusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geltend machte. Während D. Zipoli (1675 geb.) noch im ganzen den Bahnen Frescobaldis und Pasquinis in seinen Sonaten und Suiten folgt, weisen N. A. Porpora (1686 bis 1767) und Franc. Durante (ca. 1685—1756) mit seinen „Studii" in die Scarlattische moderne. Fugen und Toccatenform sind in Auflösung begriffen. Statt strenger Polyphonie reisst die volle kontrapunktische Freiheit gewährleistende akkordisch-figurative Homophonie allmählich ein. Schon bei Durante sind die Eigenheiten Scarlattischen Stils: absolute Klaviermässigkeit, allerhand klavieristische Effekte des Hand-Überschlagens, weite Griffe, Sprünge, glänzende Passagen, motivische, geistreiche aber wenig innerliche Durchführung, da. So wird es auch nicht erstaunen, dass die paar Fugen D. Scarlattis — die in F-moll ausgenommen — nicht zu seinen wertvollsten Klavierstücken zählen. Am wichtigsten sind die meisten seiner vorwiegend bewegt gehaltenen Kompositionen aber formell dadurch, dass wir's in ihnen nicht nur ihrem Titel nach mit „Sonaten", sondern auch innerlich mit bereits sehr entschiedenen Anläufen zur modernen Sonatenform — die besonders Joh. Christian Bach entwickeln half —, in den Schlusssätzen aber schon mit der Rondoform zu tun haben, dass endlich die Jahrhunderte alte, enge Verbindung zwischen Klavier- und Orgelkomposition in ihnen endgültig gelöst ist. Scarlatti wird der grösste Klavieriste seiner Zeit genannt. Ohne Zweifel war aber auch Händel ein virtuoser Spieler, obwohl dies nicht so nachdrücklich hervorgehoben wird. Es lässt sich aus den Werken derselben schon vermuten, und auch Chrysander*) berichtet uns davon, dass beide hinsichtlich der Fingersetzung bei heute gewohntem Gebrauch des Daumens und gleichmässiger Beschäftigung aller Finger dem Fortschritte Bachs schon ganz nahe gestanden haben. Scarlatti blieb der glänzendste italienische Clavecinist dieser ganzen Epoche. Weder B. Galuppi (1706—1784) mit seinen zwölf sehr schönen, zierliche Rokokosüssigkeit atmenden Sonaten, noch D. Paradisi (1710—1792) mit seinen zwölf frischen und melodischen Sonaten, seine be-

*) G. F. Händel, Leipzig 1858 ff., III, S. 218.

deutenden Epigonen, erreichten ihn, von D. Albertis (ca. 1717 geb.) Sonaten mit ihren berüchtigten, in gebrochene Akkordfiguren aufgelösten „Albertischen Bässen" ganz zu schweigen; formell traten sie wie sein getreuester Nachfolger B. Marcello (1686—1739) durchaus in seine Fusstapfen.

Über Bach wird uns genaueres überliefert. Johann Sebastian Bach (1685—1750)*) wird der grösste Klavierspieler seiner Zeit, vielleicht auch der künftigen Zeiten genannt. Hauptcharakter seines Spiels soll der höchste Grad von Deutlichkeit im Anschlage gewesen sein. Derselbe wurde durch folgende Methode erreicht. Bach hielt die fünf Finger wie Händel so gebogen, dass die Spitzen derselben in eine gerade Linie kamen, und jeder Finger über seiner Taste anschlagsbereit in dieser Stellung schwebte. Mit dieser Lage der Hand soll (nach Forkel**) verbunden sein, dass kein Finger auf die Taste fällt, oder geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl innerer Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. Die so auf die Tasten getragene Kraft oder das Maass des Druckes muss in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, dass der Finger nicht gerade aufwärts von der Taste gehoben wird, sondern durch allmähliches Zurückziehen der Fingerspitzen nach der inneren Fläche der Hand auf dem vorderen Teil der Taste abgleitet. Beim Übergange von einer Taste zur anderen wird durch dieses Abgleiten das Maass von Kraft oder Druck, das der erste Ton hatte, in der grössten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen. Diese Manier, aus welcher Forkel die grosse Anschlagsdeutlichkeit Bachs zu erklären sucht, steht allerdings in direktem Gegensatz zur neueren Zeit, welche das Prinzip des Anschlags aus der Bewegung des ganzen Fingers und nicht der Fingerspitze allein, wie bei Bach, herleitet, auf deutliches Auf-

---

*) Vgl. Ph. Spitta, Bach, 2 Bde., Leipzig 1874 ff.; dadurch sind alle älteren Monographien, auch N. Forkel, Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1803 u. v. a. überholt.

**) Auf Forkels Ausführungen fussend, und sie (S. 4 seiner „Anweisung") wörtlich wiedergebend, verfasste Eduard Eggeling im 19. Jahrhundert neben andren kleinen pädagogischen Jugendschulen seine beiden kleinen Klavierschulen: „Anweisung für Kinder, nach der Methode Joh. Seb. Bach's Clavier spielen zu lernen", Leipzig, Breitkopf & Härtel, und „Anweisung und Studien zu einer gründlichen und schnellen Ausbildung im Clavierspiele nach Joh. Seb. Bach's Manier", ebendort, 1850. Er fordert in letzterem Buche zur Aneignung des richtigen Anschlages gleichmässige, äusserlich durch das Metronom erleichterte Ausbildung beider Hände und Unabhängigkeit der Finger von einander ohne Anwendung von Kalkbrenners Handleiter (s. u.) bei früher Gewöhnung an ausdrucksvolles, das cresc. und decresc. einschliessendes Spiel und späterer genauer Berechnung der von der Komposition geforderten dynamischen Mittel. Bachs Werke sind nach Überwindung des Elementareren heranzuziehen, immer alles in Rücksicht auf die Individualität des Schülers.

heben hält, und das Einziehen der Fingerspitze nur in gewissen Fällen gestattet. Es kann auch aus der leichten Spielweise damaliger Instrumente erklärt werden, wenn ferner berichtet wird, dass Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger spielte, dass man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form, und die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bei Trillerbewegungen. Alle übrigen Körperteile blieben in vollkommenster Ruhe. Hierzu kam bei Bach die vollkommenste Gleichheit in der Ausbildung aller Finger. Jeder hatte dieselbe Stärke und Brauchbarkeit, so dass Doppelgriffe und Läufe, einfache und Doppeltriller, selbst Triller mit hinzugefügter Melodie in derselben Hand mit gleicher Leichtigkeit ausgeführt wurden.

Besonderes Gewicht wird auf die neue Fingersetzung Bachs gelegt.

Die alte Paumann-Hofheimer-Buchnersche Schule wendete den Daumen fast nie, dagegen den zweiten, dritten und vierten Finger ungemein häufig an, die Engländer von den Virginalisten bis auf Purcell rechnen bei Ausführung von Passagen oder Sprüngen auf den fünften und, im beschränkten Maasse, auf den Däumling; sie kannten auch schon den Fingerwechsel bei Tonrepetitionen und zogen den Daumen beim Anschlag grösserer Intervalle unbedenklich heran, während die Italiener selbst bei schwierigen Stellen nur den drei Mittelfingern beider Hände auftrugen, sich heil aus der Affaire zu ziehen. Hier herrschten Dirutas' Vorschriften, denen sich auch Sweelinck noch beugte.

Die grössten Spieler der Bachschen Zeit, Couperin nicht ausgenommen, wendeten den Daumen selten, fast nur bei Spannungen an. Bach jedoch wurde teils durch den polyphonen Geist seiner Werke, teils durch die von ihm vorzugsweise befürwortete temperierte Stimmung und die dadurch gebotene Möglichkeit, in allen 24 Tonarten zu schreiben, gleich Händel zu einer völlig freien Benutzung des Daumens als spielenden Fingers gedrängt. Die grosse Mannigfaltigkeit in dem Figurenwesen seiner Kompositionen hatte zur Folge, dass Bach keine Schwierigkeit kannte, und weder im freien Phantasieren noch beim Spiel seiner Werke je einen Ton verfehlte.

Sein Lieblingsinstrument war das Clavichord. Die Flügel waren ihm zu seelenlos (hierbei sind ohne Zweifel die mit Federkielen versehenen Instrumente [Cembali] zu verstehen) und das Pianoforte noch zu sehr in seiner ersten Entstehung begriffen und zu plump, als dass es ihm genügen konnte. Er hielt das Clavichord für das beste Instrument zum Studieren, sowie zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es für den Vortrag

der feinsten Nuancierungen und Gedanken geeigneter, und trotz seiner Tonarmut dankbarer, als die genannten Instrumente.

Seine freien Phantasien sollen in der Art der chromatischen Phantasie gewesen sein, dieselbe häufig aber noch an Glanz, Ausdruck und Freiheit übertroffen haben. Die Tempi nahm er sehr lebhaft beim Vortrage seiner Stücke, und gestaltete den letzteren so mannigfach, dass der Ausdruck einer Rede erreicht wurde. Starke Affekte drückte er nicht durch äussere Mittel der Kraft, sondern durch das innerliche Kunstmittel harmonischer und melodischer Figuration aus.

Nächst Joh. Seb. Bach werden dessen Söhne W. Friedemann (1710—1784) und K. Philipp Emanuel (1714—1788) zu den bedeutendsten Klavierspielern damaliger Zeit gerechnet, von denen der erstere durch phantastische Gedankenfülle und einen zierlich feinen Vortrag, der zweite durch Glanz bei nicht so ausgeprägter Inhaltlichkeit ausgezeichnet gewesen sein soll. Bekannt ist, wie das Talent des ersteren infolge äusserlicher Umstände nicht zu hervortretender Wirksamkeit gelangte; die nähere Charakteristik K. Philipp Emanuels wird im folgenden Kapitel bei Erwähnung seines Lehrbuches zur Ausführung gelangen. Der technische Standpunkt war bei beiden der ihres Vaters, obwohl der letztere als der grössere Meister bezeichnet wird. Mit dem Klavierspieler hat's damit seine Richtigkeit; als Komponist überragte ihn aber Friedemann oft trotz seiner wenigen Werke bei der wuchtigen Grösse seiner Tonsprache, da Emanuel nicht oft über eine feine, lebendige aber recht galant-elegante Klaviermusik, die deutliche französische und humoristisch-launige Züge trägt, hinauskam. Formgeschichtlich sind seine Klaviersonaten (seit 1742), d. h. zum erstenmale die Verbindung mehrerer selbständiger, kontrastierter Sätze zu einem cyklischen Ganzen mit einem Mittelsatz in anderer Tonart und veränderten Reprisen, seine herrlichen, den Gipfelpunkt des von Berlin ausstrahlenden norddeutschen Klavierkonzerts darstellenden Cembalokonzerte*) von gleicher Wichtigkeit wie J. S. Bachs Klavierkonzerte für ein bis vier Klaviere mit Orchester, höchstwahrscheinlich die ersten ihrer Art nach allmählichem Abbröckeln der Alleinherrschaft des Generalbasssystems. Er kam zu dieser neuen Gattung durch Übertragung einiger eigener Instrumentalkonzerte aus der Cöthener Periode für Klavier. Man muss aber immer daran denken, dass sein und seiner Brüder Ruhm den seines bald gänzlich vergessenen Vaters als Klavierkomponisten

*) Den vorzüglichsten Überblick über die bisher so gut wie unbekannte geschichtliche Entwickelung des Klavierkonzertes verschafft Dr. A. Scherings „Geschichte des Instrumentalkonzerts", Leipzig, Breitkopf & Härtel 1905.

total verdunkelte. Wenn daher, wie des öfteren in den Klavierschulen des 18. Jahrhunderts vom „grossen Bach", von den Bachschen Sonaten die Rede ist, so sind eben stets die Ph. Emanuels gemeint.

Will man die Geschichte der Virtuosität der nach-Bachschen Zeit in Epochen teilen, so könnte hier die erste abschliessen. Bezeichnet ist sie technischerseits durch die zum erstenmale auftretende vollständige Erkenntnis der organischen Natur der Hand. Sie stellt das Prinzip auf, nach welchem von nun an die Entwickelung in naturgemässem und methodischem Fortschritte weitergehen konnte. Geistigerseits wird die Epoche oft, aber durchaus nicht immer, durch tiefsinnig religiösen Spiritualismus charakterisiert, welcher in Friedemann Bach nach schwärmerischer Romantik, in Philipp Emanuel nach glänzenderer Unterhaltung hin eine Abweichung erleidet. Inmitten dieser scheinbaren, manchmal bemerklichen Einseitigkeit entfaltet sich die grösste Vielseitigkeit. Neben der oben erwähnten enggefügten Plastik der Form entfaltet sich bei Seb. Bach als Gegensatz eine Form freien lyrischen Hinträumens, z. B. in der chromatischen Phantasie, welches in seiner Ungebundenheit eine so innige Sehnsucht religiöser Romantik enthüllt, wie es nachmals in keinem Teile der Literatur wieder vorkommt. Der sensuale Reiz des Klaviers ist noch so gering, eher negativer als positiver Natur, dass auch dadurch die Phantasie vor einem Ausschweifen in materielle Schönheitselemente abgehalten wird. Die exoterische Klaviermusik Seb. Bachs repräsentieren vor allem die grossen Suiten-Werke, welche den alten Tanzformen das höchste Maass von Anmut und poetischem Gehalt verleihen.*) Erwiesen ihn die Jugendkompositionen, darunter jenes ergötzliche „Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders", die Variationen über eine Passacaglia in D-moll und viele andre Werke noch in der Kunst seiner Vorgänger, namentlich Kuhnaus und Pachelbels, oder der Italiener befangen, so zeigen ihn doch die Inventionen, Sinfonien, vor allem aber das „Wohltemperierte Clavier" (1722 und 1744) und auch jene Suitenwerke, welche fremde formelle Einflüsse in seinen eigenen Geist aufgehen lassen, in einer Macht und Bedeutsamkeit, dass Generationen noch daran zehren werden, sich ihren Inhalt geistig voll zu eigen zu machen. Rein technisch sind sie noch heute ebensowenig wie die Klavierwerke Händels recht verstanden, da wir noch keine Ausgabe derselben besitzen, die mit der nach Sitte damaliger Zeit notwendig geforderten Ausführung des häufig

*) Französische Suiten (Köthen), englische Suiten (vor 1726), deutsche Suiten 1726—1731.



bloss skizzenhaft Aufgezeichneten Ernst machte. — G. Fr. Händel (1685—1759) wird im Vergleich mit Bach auch als Klavierkomponist unterschätzt. Gewiss, Händels 16 Suiten spielen seinen Oratorien, den geschichtlichen Hauptleistungen gegenüber, keine Rolle, man darf sie aber neben Bachs Klaviermusik nicht als äusserlich, flach und virtuos aufgeputzt ansehen. Ihre skizzenhafte Aufzeichnung, die in Treu und Glauben für buchstäblich bindend hingenommen wurde, hat zu diesen irrigen Meinungen und Urteilen freilich das Meiste beigetragen. Weil er auch in seinen melodisch im al-fresco Stile wunderbar anschaulich, plastisch und edel-volkstümlich geformten Klavierthemen die italienische Seite seiner schöpferischen Natur nie verleugnet, ist er darum — man denke nur an die G-moll Gigue, die F-moll Fuge u. v. a. — nicht äusserlich, glänzend oder hohl!

Die zweite Epoche hat in W. A. Mozart und M. Clementi ihre grössten Vertreter. Jos. Haydn (1732—1809) war zwar auch bedeutend als Klavierspieler, doch beruht seine eigentliche Grösse mehr in der inhaltlichen Erweiterung, die er der ganzen Anschauung der Tonkunst gab. Er ist nach den Mannheimern mit Stamitz und nach Ph. Em. Bach der grosse Reformator der Symphonie, von welchem die Neuzeit ihren Ausgang nimmt. Er reisst sich los von jeglichem Dogmentum eines religiösen Spiritualismus, führt die Poesie weltlichen Reizes in einer freieren, viel proportionierter ausgelegten Form dem musikalischen Inhalte zu. Psychologisch macht aber die Weiterentwickelung des letzteren keinen Sprung, sondern verlegt die unmittelbare Harmonie mit dem Absoluten in diejenige Stimmung der menschlichen Brust, welche aus freiem Antriebe natürlichen Bedürfnisses, von keiner Härte des reiferen Lebens berührt, zu dem Glücke steter Harmonie hinneigt. Diese Stimmung findet ihren naturgemässen Ausdruck in der Poesie des Kindes, und so führt Haydn der Tonkunst eine Fülle der frischesten, natürlichsten, oft mit der vorigen Epoche kontrastierenden Gedanken zu. In einem sich nimmer erschöpfenden Reichtume fliessen aus seiner Seele in allen heutzutage noch gangbaren Formen manchmal kindlich naive, doch nie etwa kindische Dichtungen voll jugendlicher Heiterkeit und Glückseligkeit, die ihren Stil — ganz der vorigen Epoche analog, aber umgekehrt — selbst auf diejenigen Stoffe übertragen, die in den Ernst des Religiösen hinüberreichen. Seine zahlreichen Sonaten erreichen an geistiger Bedeutsamkeit die Mozartschen oder gar früheren Beethovenschen nicht, wohl aber vermögen Werke wie die F-moll Variationen oder die C-dur Phantasie zu zeigen, wie verkehrt es ist, wenn man auch in seiner Klaviermusik überall

nur den „Vater Haydn“ sieht, den Meister, der in seinem mit unendlicher Feinheit und Vielgestaltigkeit angewandten Prinzip motivischer Entwickelung doch noch heute genug Unüberwundenes bietet.

Mozart (1756—1791) tritt in die von Haydn eröffnete Bahn ein und nimmt die Harmonie seiner Form zu noch weiterer Vollendung auf. Auch der musikalische Empfindungsgehalt wird erweitert, indem die überwiegende heitere Grundstimmung Haydns in die Anmut eines ernsteren und innigeren Gefühlszustandes übergeht. Das rein Schöne, und dieses in dem besonderen Ausdrucke der Grazie, durchweht alle Schöpfungen Mozarts vom tiefsinnigen Ernste, ja von düster-dämonischen, freilich dem flüchtigeren Blicke versteckten Akzenten an bis zu einer der Haydnschen Stimmung verwandten, aber von innigerer Wärme durchglühten Heiterkeit. Formell sind neben der grossen Reihe zum Teil überraschend ernster Klaviersonaten besonders seine Klavierkonzerte wichtig, als sie den reinsten Typus derselben und den Gipfel der Entwickelung des süddeutschen, von G. Christ. Wagenseil (1715—1777) an gleich für Hammerklavier gedachten Klavierkonzerts in der Zeit der Klassiker repräsentieren: Clavier und das weder bloss dienende noch dominierende Orchester einander so ebenbürtig wie Concertino und Tutti im Corellischen Concerto grosso. Die Übergangszeit vom Clavichord zum Pianoforte ist bei Mozart überwunden; er schreibt von Anfang an fürs letztere, während manche, viel kleinlich-krauses Detail bringende Haydnsche Sonaten noch fürs Clavichord gedacht sind. Eine bestimmte und anschauliche Vorstellung von Mozarts Klavierspiel zu geben, ist leider in noch geringerem Maasse möglich als bei Bach. Es werden nur einige charakteristische Züge überliefert. Seine Hand legte er so sanft und natürlich auf die Tastatur, als wäre sie dazu geschaffen. Es war dem Auge nicht minder ein Genuss, als dem Ohre, dieselbe zu beobachten. Durch das Studium der Bachschen Werke, und besonders durch Annahme seiner Applikatur, bildete er seine Technik zur Vollkommenheit aus. Er äusserte von Ph. E. Bach: „Er ist der Vater, wir sind die Buben“. Gerühmt wird seine ruhige Hand, sowie die natürliche Leichtigkeit und Flüssigkeit seiner Passagen, Korrektheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allem Einzelnen. Im Takthalten war er immer „akkurat“, so dass bei einem tempo rubato im Adagio die linke Hand nicht nachgab, sondern unbekümmert um die rechte am Takte festhielt, das Ganze aber doch vollendeten Ausdruck und innige Empfindung verriet. Feinheit und Geschmack, sowie die Erhebung der ganzen Technik in den geistigen Hauch des Inhaltes, stellen ihn als Virtuosen auf eine

Höhe, die einstimmig vom Publikum, von Kennern und urteilsfähigen Künstlern eingeräumt wird. Clementi erklärte, er habe so geist- und anmutsvoll wie Mozart keinen spielen hören; Dittersdorf fand in seinem Spiele Kunst und Geschmack vereinigt; Haydn versicherte mit Tränen, Mozarts Spiel sei ihm unvergesslich, weil es ans Herz ging. Von einem besonders glänzenden Reize soll sein Staccato gewesen sein.

Auf der Schwelle zum Zeitalter der Wiener Klassik steht, zwischen Wagenseil und die übrigen frühesten Vertreter des Wiener Klavierkonzerts wie Ant. Steffan (1726—1800), Leop. Hoffmann, Frz. Dussek (Vater, 1736—1799) und „dem klassischen Dreigestirn vermittelnd und bald für Clavichord, bald für Pianoforte seine Sonaten, Sonatinen, entzückenden Variationen u. a. schreibend, der Erfurter J. W. Hässler (1747—1822). Er ist, wenn man seine frischen und vollendet geformten Allegrisätze betrachtet, einer der besten Klavierkomponisten zwischen Mozart und Beethoven. In seiner geistigen Gesamthaltung dem ersteren zuneigend, zeigen seine merkwürdig im Einzelnen ausgeführten langsamen Sätze noch ganz den musikalischen Zopfstil. Kräftigeres bieten die Werke von N. J. Hüllmandel (1751 bis 1823) in Paris, auch die zum Teil Clementi vorahnenden Sonaten von Fr. W. Rust (1739—1796) und die von J. A. P. Schulz (1747—1800).

Mozarts grosser Nebenbuhler war Muzio Clementi (1752—1832). Als Komponist huldigte Clementi gleich Hässler im wesentlichen der Mozartschen Richtung. Beide stehen sich im Hinblick auf ihre Klaviertechnik als Gründer sogenannter Schulen gegenüber. Es dürfte sich kaum bezweifeln lassen, dass an Technik Clementi noch bedeutender war. Gerühmt wird die durchbildete Geläufigkeit, die Ruhe der Hand, eminente Kraft und Fülle des Anschlags, Klarheit, Egalität, ein vortrefflicher Vortrag des Adagios, ein geschicktes (obwohl wahrscheinlich mit dem Arme ausgeführtes) Oktavenspiel. Er soll selbst Oktaventriller mit einer Hand dargestellt haben.

Was Clementi von Mozart unterscheidet, ist der Gegensatz der englischen und Wiener Richtung, die, von dem Mechanismus der Instrumente ausgehend, auch auf den Charakter des Stils Einfluss ausübt. Mozart, als Repräsentant der Wiener Schule, prägt Leichtigkeit, Grazie, Glanz, Lebhaftigkeit aus. Die leichte Mechanik des Instrumentes begünstigte dies. Clementi, der gleich Joh. Christian Bach (1735—1782), dem anakreontischen Begründer der neueren Pianoforte-Konzertschule und Einführer zweier ausgesprochenen Themen im ersten Satze, gewöhnt war an den tieferen Fall, das schwere Herabdrücken der Tasten, den langsingenden und vollen Ton des englischen Mechanismus, hatte eine gehaltene, ernste, eigentlich grossartige Richtung in Spiel und Komposition. Dieses zeigen freilich nicht überall seine noch heute unentbehrlichen Sonatinen oder sein berühmter

„Gradus ad Parnassum", der es verschuldet hat, dass über ihn seine geschichtlichen Meisterleistungen, die seit 1773 veröffentlichten 106 zweihändigen und namentlich die 6 hochbedeutenden, gross gedachten, aber freilich auch kühlen vierhändigen Sonaten, unter ihnen die „Didone abbandonata", von deren langgezogener Thematik der Weg zu Beethoven nicht mehr unerklärlich lang ist, vergessen wurden. Sie zeigen auch, dass L. Köhlers Definition „Mozarts virtuose Klaviermusik und Clementis musikalische Klaviervirtuosität" zwar geistreich, aber doch auch gefährlich zweideutig ist, so richtig es ist, dass der Clementischen Kunst bei aller formellen Vollendung doch ein warmes, seelisch miterlebendes Gefühlsleben oft abgeht.

Beide Schulen haben ihre besondere Geschichte. Die Wiener Schule artete später aus, indem sie der geistigen Elemente Mozarts verlustig ging und im flachen Bravourspiel lediglich den Effekt im Auge hatte. Bevor dieser Verfall ganz eintrat, erreichte sie in J. N. Hummel (1778—1837) und J. Moscheles (1794—1870) einen etwas inhaltvolleren Höhepunkt. Jener steht als ausgesprochener Klassizist ganz auf Mozartschem Standpunkte, Inhalt und Form sind fast dieselben; nur die Technik ist zu grösserer Vollkommenheit entfaltet und tritt bereits oft um ihrer selbst willen hervor.

Hummel bildete die einfache, meist Skalen oder gebrochene Akkordpassagen zugrunde legende Mozartsche Konzertpassage noch weit mehr als es Cramer oder Field taten, in modernerer, glanzvollerer, ja dem rein Virtuosen sich manchmal gefährlich nähernder Weise als Konzertpassage aus. Cantabilität, gemessene Grazie und Liebenswürdigkeit bei feinster Ausführung im Detail sind der Grundzug seiner Werke, deren Modulationsweise durchaus an Mozart gemahnt. Einige mit Op. 113 (As-dur) zu Moscheles überleitende Klavierkonzerte, Rondos, namentlich aber die grandiose vierhändige As-dur Sonate, die zweihändige Fis-moll-Sonate, die Es-dur-Phantasie und die Bagatellen, die stellenweise Beethovenschen Geist atmen, sind noch heute nicht vergessen. C. van Bruyck*) nennt ihn wegen seiner oft empfindlichen formellen Weitschweifigkeit, der eine Dosis akademische Hausbackenheit manchmal zugesetzt ist, unseren „musikalischen Wieland".

Sein Spiel war durch höchste Sauberkeit und Korrektheit, verbunden mit lebhafter, besonders in der Deklamation feiner Rhythmik, ausgezeichnet. Moscheles ist in der Nuancierung des Tones vielseitiger, in der Bravour grösser, strebt im ganzen aber ebenfalls nach Zierlichkeit und Eleganz mehr als nach

*) Die Entwickelung der Klaviermusik von Bach bis Schumann, Leipzig 1879, S. 102.

tieferem Inhalt, zeigt in seinen besten Werken, z. B. den grossen Etüdenbänden Op. 70, 95, seinen acht, dreisätzig ineinander ohne Pause übergehenden Klavierkonzerten einen ausgeprägt ritterlichen, pathetischen und grossen Zug bei weit grösserer Klangfülle. Seine Opernphantasien waren Eintagsgrössen, sein Hommage à Haendel, seine mit poetisierenden Überschriften versehene Charakterstücke und Etüden sind Tondichtungen von oft ungeahnter Intensität des Ausdrucks. Durch feiner und sorgfältiger ausgebildeten Vortrag übertrifft er Hummel, der im ganzen bei allen Vorzügen von einer gewissen Monotonie der Darstellung nicht freizusprechen war. Später sank die Schule. Bei Mozart allein standen Technik und Geist in richtiger Harmonie. Hummel bleibt diesem Standpunkte noch am meisten treu und steht inhaltlich in einer Reihe halbklassischer Kompositionen (s. o.) über Moscheles. J. Wölffl (1772—1812) und D. Steibelt (1755—1823), der Modekomponist von Gewitter-, Militär- und Jagdkonzerten, mehr noch F. Kalkbrenner (1788—1849), H. Herz (1806—1888), C. Czerny (1791—1857) huldigen einseitig dem technischen Glanze und verflachen, wenige Ausnahmen abgerechnet (z. B. das D-moll-Konzert von Kalkbrenner), die Idee so weit, dass der letztere im Vordergrunde bleiben muss.

Heute längst vergessen, damals als zum grossen Teile flache Modekomponisten gefeierte Grössen waren als Vertreter der Mozartschen Richtung: C. v. Dittersdorf (1739—1799, Konzerte, 12 vierhändige Klaviersonaten), Fr. Witt (1771—1837), Ant. Hoffmeister (1754—1812, 12 Klaviersonaten), J. Gelinek (1748—1825), A. Gyrowetz (1763—1850, 40 Klaviersonaten), der Haydnschen: J.F.X. Sterkel (1750—1817), I. A. Kozeluch (1738—1814), J. Pleyel (1757—1831), der verdienstvolle Sonatinenmeister A. Diabelli (1789—1858), der fruchtbare, gar nicht zu verachtende J. Wanhal (1739—1813) u. v. a. Von ihnen war Wölffl als Klavierspieler ein ebensowenig zu verachtender Gegner wie A. Eberl (1766—1807) als Symphoniker, der indes als Klavierkomponist Mozartscher und von Beethoven beeinflusster Richtung zurücktritt.

Prinz Louis Ferdinands (1772—1806) Klavierwerke sind gleichfalls lange tot. Einige kleinere Sachen, namentlich Sonatinen und Capricen, des braven, im ganzen Mozart folgenden A. E. Müller (1767—1817) dienen noch heute instruktiven Zwecken, während Jos. Schuster (1748—1812) mit Unrecht ganz vergessen ist.

In Paris bildete sich seit L. E. Jadin (1768—1853) und Hyac. Jadin (1769—1802) und dem weit besseren N. J. Hüllmandel (1751 bis 1823) und L. Pradher (1781—1834) namentlich um die schon erwähnten Herz und Hünten eine ganze Fabrikanlage skrupelloser brillanter Opernphantasien- und sumpfiger Variationenfabrikanten, die nur zu viele Nachahmer fanden.

Die Clementische Schule findet in seinem Schüler Joh. B. Cramer (1771—1858) und Joh. L. Dussek (Sohn, 1761—1812) ihren nächsten Fortgang. Das Effektstreben ist hier bei weitem

geringer als bei den übrigen Klaviermeistern der Wiener Schule. Ein fast altertümlicher Geist weht aus dieser Virtuosität. Ruhe, Besonnenheit, Klarheit, grosse Gebundenheit, seelenvoller Gesang, eine sich gleichbleibende, jeder Extravaganz fremde Haltung bezeichnen diese Richtung. Nun kommt auch das Pedal zu häufigerem Gebrauche. Ist Clementi mehr in Kraft und Grossartigkeit hervorragend, so Cramer, der Komponist noch heute klassischer Etüden und wenig bedeutender Konzerte, durch Lieblichkeit und jene eben bezeichnete Maasshaltung des Stils. Dussek, der besonders das Pedal liebte und als einer der ersten seinen Gebrauch genau vorschrieb, war berühmt durch den Vortrag des Cantabile und grandiose, aber edle Sentimentalität, obwohl seine Kompositionen, Sonaten mit leichten slavischen Einflüssen u. a. an Gehalt denen der vorher genannten Meister nachstehen, aber technisch manche neue und brillante Züge tragen. — Ihm schliesst sich Ludw. Berger (1777 - 1839) an, dessen Entwickelung wesentlich unter Clementis Einflusse stand. Er empfindet mit Tomaschek (1774—1850), Fr. Schneider (1786—1853), C. Löwe (1796—1869) in seinen Kompositionen jedoch durchaus norddeutsch und gehört ihrem Inhalte nach — nicht als Klavierspieler — der die Romantik vorbereitenden Gruppe der z. T. von Beethoven beeinflussten norddeutschen, im Grunde auf J. S. Bach, seine Söhne, die sich eng an ihn anlehnenden Chr. Nichelmann (1717—1762, hübsche Charakterstücke, Konzerte), J. G. Müthel (Konzerte), die Grauns (C. Heinr. 1701—1759; Joh. Gottl. 1698—1726) u. a. zurückgehenden und später in Kalliwoda, Kiel und Brahms kulminierenden Schule an. Auch der Dresdener Hoforganist A. Alex. Klengel (1784—1852), der bekannte Verfasser der 48 Kanons und Fugen, jener von einigen neben S. Bachs „Wohltemperiertes" gestellten, von andern ungerechterweise verdammten, interessanten Studiensammlung, und gleichfalls ein Schüler Clementis, gehört hierher, was die bessere Richtung des Inhalts betrifft. Der bedeutendste Virtuose dieser Schule ist aber J. Field (1782—1832), dessen Anschlag (mit mehr senkrecht stehenden als krummen Fingern) zu dem Schönsten gehört, was die Klaviervirtuosität namhaft machen kann, der in der pittoresken Verteilung von Licht und Schatten, in vollendeter Sauberkeit, verbunden mit wärmster Empfindung, einer der grössten Meister aller Zeiten bleibt.

Mit seinen poesiereichen schwärmerischen 18 Nocturnes, die auf Chopin bestimmenden Einfluss gewannen, wurde er der Schöpfer des modernen Klaviercharakterstückes. Leise national-englische Einflüsse verraten sich in einigen Rondos, die mit 4 Sonaten, Polonaisen usw. zu seinen schwächeren Werken zählen. Nur die Nocturnes und die feingeistige „Reviens!"-Kavatine leben noch heute, von den zum

Teil Schönes enthaltenden, zwischen Weber und Chopin vermittelnden 7 Konzerten ist das in As-dur und C-moll noch nicht ganz vergessen. Die englische beseligte Ruhe seiner Stücke sticht von der dämonischen schwermütigen Leidenschaft Chopins weit ab, er ist ein zarter van der Neer, Chopin ein farbenfreudiger Rubens. Sentimentalität besitzt er gleich Dussek, sie hat aber nichts von der verwerflichen modernen. Mit Moscheles ist er es, der die Romantik der Wiener Schule fördert.

Endlich ist noch Charles Mayer (1799—1862) als einer der letzten Repräsentanten dieser Schule, vorzuführen; dies bezieht sich aber nur auf seine erste Epoche; seine spätere Entwickelung unterliegt gänzlich dem nachteiligen Einflusse der modernen Effekthascherei, und zwar in der flachsten Form. Seine und Herz' Phantasien u. dgl. waren für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts das, was die „süssen Menuetchen und albernen pohlnischen Tänze" fürs 18. Jahrhundert.

Zwischen beiden Schulen und beide in sich aufnehmend steht als eigentümlich grossartige und selbständige Erscheinung L. van Beethoven (1770—1827), und zwar von etwa 1790 an. Er ging von der harmonischen Durchdringung des Geistes und der Technik aus, wie seine Vorgänger Bach und Mozart. In der ersten Zeit dem letzteren und seinem Lehrer Chr. G. Neefe näher stehend, später auch Bachs Elemente umfassend, steigerte er zunächst die technischen Mittel durch grössere, vollstimmiger und weiter ausgelegte Formen. Die mechanische Virtuosität einiger Zeitgenossen, namentlich jüngerer, wie Moscheles und Kalkbrenner, war ihm allerdings vorangeeilt, und so weit Beethoven auch über Mozart hinausging, so machte doch seine Bravour es sich nie zur Aufgabe, ihren sinnlichen Glanz hervortreten zu lassen. Es kam aber auch schwerlich einem Zuhörer in den Sinn, den Maassstab einer so ausgefeilten und eleganten Sauberkeit an Beethovens Leistungen zu legen, die das, was sie in diesem Punkte zu wünschen übrig liessen, durch den Zauber der gewichtigsten Inhaltlichkeit ersetzten. Vor allem waren seine freien Phantasien voll unerschöpflichen Reizes. Durchaus abweichend von der oberflächlichen Geschicklichkeit seiner Zeitgenossen, die durch eine anmutige Verkettung flinker Passagen und melodiöser Gemeinplätze Glanz und Ruhm um sich verbreiteten, wie z. B. Gelinek, Wölffl, Steibelt, mit denen er sich als Klaviervirtuose messen musste, gab Beethoven Gemälde voll kühner, origineller Phantasie, von einer Unerschöpflichkeit der Gedankenfülle und dabei von einer Harmonie und Stimmungseinheit, dass er sich in diesem Gebiete nicht minder als der grosse Künstler zeigte, wie in den Werken, die aus besonnenem Denken hervorgingen. Das Belauschen einer solchen Titanenseele, die durch die elektrische Kraft einer eminenten Geistigkeit, durch den Zauber einer

im Moment, für und durch ihn angeregten und geborenen, nimmer wiederkehrenden Tonwelt alle Zuhörer in den höchsten Grad der Spannung und der entzückendsten Befriedigung versetzte, ist leider nur seinen Zeitgenossen vergönnt gewesen und wird Späteren nur durch Beschreibung und Überlieferung vorstellbar bleiben. Beethoven spielte nicht in Tönen, er schilderte, er deklamierte. Ein Grad über dieses Maass hinaus schlägt um in die feinsten musikalischen Seelenschilderungen einer späteren Romantik; ein Grad zu wenig, wäre zurückgegangen auf die gern einmal in unmittelbarer Spieleslust vegetierende Schöpfungskraft eines Haydn und Mozart. Lässt sich diese Eigentümlichkeit in so ausgedrückter Schilderung für seine Improvisationen freilich nur von uns vermuten, da es den Überlieferungen der Zeitgenossen nicht vergönnt sein konnte, den Wert der Beethovenschen Leistungen nach künftigen Epochen zu bemessen, so darf doch die grosse Fülle seiner Kompositionen das Gesagte unterstützen. Soweit Beethoven auch über die Grenzen der Vorgänger hinausging und in der Theorie die Tonkunst zur Leistungsfähigkeit des dichterischen Wortes heranzuzwingen bemüht sein mochte, in der Praxis hat er das tiefste Wesen des den Tönen innewohnenden Geistes entweder nie, oder doch nur selten über- oder unterschätzt. Was er gab, war die höchste Poesie, aber im echten Gewande der Musik, nicht in einem phantastisch aufgeputzten Kostüme einer symbolisierenden Zwitterkunst, die ihre kränkelnde Physiognomie bald mit den Zügen der einen, bald mit denen der andern Kunst vergeblich zu beleben bemüht ist.

Was seinen Improvisationen aber nicht minder wie seinen durchdachten Kompositionen eigen war, ist der Geist des Ganzen. Nur wo er waltet, erhebt sich das Kunstwerk zu seinem wahren Begriffe; alle übrigen Standpunkte, in denen der momentane Reiz stärker wirkt, als der Hinblick auf den Organismus des Ganzen, ziehen die Kunst von ihrer idealen Höhe herab in die Sphäre sinnlicher Gelüste, mögen dieselben auch scheinbar verhüllt sein. Geist ist Einheit im Vielen, und seine Potenz steigert sich je nach dem Umfang des letzteren, vorausgesetzt dass die Einheit bleibt. Beethovens Gedanken sind an sich betrachtet oft reizlos, von geringer Erfindung: im Zusammenhange des Ganzen, stets berechtigt, notwendig und ganz von derjenigen Wirkung, wie sie der Gedanke des letzteren fordert. Dieser Standpunkt ist nach Beethoven in solcher Vollendung nie, von Mendelssohn oder Brahms nur annähernd erreicht worden, und wo scheinbar der Organismus der Werke des ersteren noch mehr die Einheit ausspricht als bei Beethoven, ist eben der Um-

fang des Vielen geringer als bei dem letzteren. Die Mendelssohnsche Einheit ist deshalb eine geringere Geistespotenz, weil sie sich inmitten der Elemente seiner Phantasie leichter herstellen lässt. Schumann hat wieder das Prinzip der Vielheit in höherem Grade, es aber nicht immer zur Einheit zu erheben vermocht, desgleichen Schubert in der Mehrzahl seiner Instrumentalwerke — in anderen, wo die Einheit bedeutender ist, fehlt wieder die Fülle eines Beethovenschen Inhaltes.

Diese Bezeichnung des grossen Virtuosen lässt begreifen, dass die Technik seines Klavierspiels nur bis zu einem solchen Grade der Vollkommenheit gebildet war, wie er dem Bedürfnisse seines überwiegenden Idealismus eben Genüge zu tragen schien. Ein Darüberhinaus mochte ihm weder notwendig noch erspriesslich erscheinen. Äussert er doch in einem Briefe an Ferd. Ries (1784—1838), der als Komponist so gut er's konnte, äusserlich seinen Bahnen folgte: „Der gesteigerte Mechanismus im Klavierspiel werde zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen." Ja es werden ihm sogar offenbare Nachlässigkeiten in der Technik nachgesagt. — So wahr nun auch sein prophetisches Wort geworden ist, so wäre ein Stillstand in der Ausbildung der mechanischen Virtuosität doch etwas Bedenkliches gewesen; überdem entwickeln sich die Elemente eines höheren Fortschrittes nicht allzumal, sondern nacheinander. Ein zeitweises, einseitiges Hervortreten der Mechanik erscheint in dem Entwickelungsgange des Klavierspiels um so natürlicher begründet, als die nächstfolgende Periode der Empfindung und der Phantasie wenig befruchtende Elemente zuzuführen vermochte.

Es schliesst hier die zweite Epoche der Klaviervirtuosität nach Bach ab. Beethoven nimmt in ihr zwar nur eine vereinzelte Stellung ein; denn in Dussek, selbst in Clementi tritt die Technik schon so sehr hervor, dass ein Bruch der Harmonie, wie sie Beethoven fürchtete, in naher Aussicht lag. Bei einem anderen Teile bleibt die Harmonie zwischen Technik und Geist inniger; ist der letztere auch nicht so inhaltvoll als bei Beethoven, so bekundet doch die Vermeidung jeder brillanten Prätension um ihrer selbst willen bei einem Cramer, Field, Berger, A. E. Müller, dass dem Inhalte das Übergewicht gebührendermaassen eingeräumt wird; und in der Tat entfaltet sich derselbe in bestimmter, selbständiger Zeichnung. Rechnen wir die Ausläufer der Wiener Schule ab, so zeigt sich bis jetzt in der Aufgabe des Virtuosentums ein entweder vollkommen einheitliches, oder doch proportioniertes Verhältnis von geistiger Produktivität und sinnlicher Reproduktion. Der Klavierspieler war ein geistiger Künstler nicht minder als ein gymnastischer. — Das Verhältnis

änderte sich. Hummel und Moscheles erweiterten die technische Geschicklichkeit so bedeutend, dass dieselbe neben dem Inhalt die Beachtung als gesonderte Kunst auf sich zieht. Wenn bei Hummel der Bruch dieser Sonderkunst mit der allgemeinen Tonkunst im Entstehen ist, durch einen unter solchen Umständen sich noch möglichst würdig gestaltenden Inhalt aber aufgehalten wird, so wird er durch Moscheles schon entschiedener ausgesprochen. Die Harmonie des reinen musikalisch Schönen geht unter in dem Reizenden, welches ebensowohl eine Vorstufe als ein Ausläufer künstlerischer Blütezeit ist. Moscheles versteht die sensualen Reize des Klavierspiels reicher zu entwickeln, steht aber in eben dem Maasse, als er Hummel hierin überbietet, an Inhalt demselben nach. Am meisten aber löst der Glanz der Kalkbrennerschen Virtuosität die Sondersphäre der Technik von dem allgemeinen Boden ab und stellt sie als einen in gewissem Sinne berechtigten Kunstzweig für sich hin. Die technische Geschicklichkeit erschien als eine neu errungene, dem Organismus des physischen Körperbaues künstlich hinzugefügte Fähigkeit. Sie trat so sehr aus den Grenzen der unmittelbaren Natürlichkeit hinaus in die Erscheinung des Wunderbaren, dass der Virtuos den Nimbus einer ganz besonderen Persönlichkeit um sich verbreitete. Zudem gab der Glanz der unmittelbaren Wirkung dem Gedanken der Bewunderung die Richtung auf den anhaltenden Fleiss und die Überwindung von allerhand unnennbaren Schwierigkeiten. Jede Bezwingung von Hindernissen, die von der Schwerfälligkeit des Naturstoffes gestellt werden, ist bereits ein Kunstelement. Vereinigt sich nun mit der grösseren Kunstfertigkeit der körperlichen Organe eine machtvollere Tonbildung der Instrumente, setzen umgekehrt die letzteren wieder der gymnastischen Überwindung ganz neue Schwierigkeiten entgegen, schrauben sich beide Elemente, jedes auf Grund des anderen, so in die Höhe, dass etwas Unerhörtes, bis dahin nicht Erreichtes, in die Erscheinung tritt, so kann es nicht fehlen, dass beim Virtuosentum die Musik nicht mehr allein in Rechnung kommt, sondern auch die Technik der reproduktiven Kraft zugleich mit. Das Verhältnis muss sich notwendig so gestalten, dass die Virtuosität nicht mehr Reproduktion geistiger Tondichtungen ist, sondern sinnliche Produktion wird; und es liegt in der Natur der Sache, dass die Macht der sinnlichen Darstellung, als das spezifisch neue Element, in der Wirkung für den Augenblick den Vordergrund behaupten muss.

Kalkbrenner hat, z. B. in seinen As-dur und D-moll Konzerten, und in manchen temperamentvollen und gar nicht, wie erwartet, so flachen Etüden (La femme du marin u. v. a.), noch viel

wahrhaft schöne Momente in seiner virtuosen Erscheinung, und was er in seiner Schule*) ausspricht, zeigt ihn als den denkenden Künstler, der den Zusammenhang mit dem normalen Boden aufrecht zu erhalten bemüht ist. So wenig nun ein absichtliches Aufgeben dieses Zusammenhanges bei den nachfolgenden Virtuosen anzunehmen oder nachzuweisen ist, so lag seine Auflockerung doch durchaus in der Beschaffenheit und vornehmlich in der Wirkung, die die Neuheit der Klavierreize mit sich brachte. Aber ungerecht wäre es, diesen Verlauf als allgemeinen Charakter der modernen Virtuosität zu bezeichnen; mochte der grössere Teil der Pianisten den Gefahren auch wirklich unterliegen, so finden sich doch auch wertvolle Keime unter der Oberfläche, der ein so blendendes Schimmern etwa zwei Jahrzehnte hindurch vergönnt war. — Der geschichtliche Fortgang war im näheren folgender.

Hatte sich einmal die Technik als Sonderkunst von dem allgemeinen Ideale abgelöst, galten Glanz, Geläufigkeit, Bravour mehr als Ausdruck, Wahrheit, künstlerische Notwendigkeit und harmonische Einheit, so hatten jene Eigenschaften von den letzten Heroen der Wiener Schule durchaus noch nicht ihre vollkommene Ausbildung empfangen. Die moderne Virtuosität erkannte sowohl diesen Mangel, als auch den zweiten, dass sich trotz der vermehrten Technik doch ein besserer Geschmack in der Anwendung der äusserlichen Mittel bekunden müsse. — Zunächst wird die technische Entwickelung bis zu ihrer Grenze gesteigert. Nun beruht aber jede Entwickelung auf geistig eindringender Erkenntnis und jede Erkenntnis auf der Vertiefung in Unterschiede. Somit bestand die Weiterentwickelung der Technik darin, dass jede ihrer Einzelheiten für sich gesondert in Angriff genommen und bis zur Spitze ihrer Vollkommenheit gesteigert wurde. Erkannten die Wiener Virtuosen wie Hummel, Kalkbrenner usw. schon mehr Gebiete im Felde der Technik als ihre Vorgänger, und leisteten sie darin Bedeutendes, so greifen Liszt und Thalberg jede Einzelheit als besondere Form in so prägnanter, einseitiger Bevorzugung an, dass die ältere Virtuosität fast wie ein mikroskopisches Bild dagegen erscheint. Ehedem trat die Passage als Kontrast gegen die Kantilene auf, das instrumentale Prinzip gegen das Vokale, Bewegung gegen Ruhe. Jetzt ist fast alles Bewegung; die Kontraste treten nur in der verschiedenen Figuration der Bewegung auf. Die Technik entfaltet sich in allem. Das Kleinste fällt unter den Gesichtspunkt der Gymnastik; in der unbedeutendsten Einzelheit zeigt sich der

*) Vergl. S. 91.

Glanz technischer Schulung; die mechanische Vollendung zieht die unscheinbarsten Atome unter die Aufgabe des materiellen Reizes. Was sonst als kaum beachtetes Ornament zwischen den Pfeilern von Gedanken Platz hatte, wird jetzt bei den schwächeren Komponisten in fabrikmässiger Wiederholung, in fortlaufender etüdenartiger Figuration als Aufgabe für die bis zur Spielerei sich steigernde Überwindung der Schwierigkeiten aufgegriffen. Andererseits ist aber sehr wichtig, dass nun auch mit der Konzertpassage eine einschneidende Änderung vor sich geht. Aus früheren einfacheren Skalenläufen und Umbildungen entwickelt sich die beseelte, durchaus vergeistigt und innerlich vertiefte Konzert- und Etüdenpassage, ja der Gebrauch einfacher Skalenläufe in derartigen Werken erleidet eine auffallende Einbusse. Die Etüde ist herrschende Form. Sie drängt ihr Prinzip in den weiten Gesichtskreis aller Gestaltungen so tief, dass die Freiheit des Schaffens ganz unter ihr Gesetz fällt, und von der inhaltlichen Kompositionsweise früherer Zeiten fast nichts übrig bleibt. Dieser Taumel der technischen Kunstreiterei reisst ungestüm in seinem Wettlauf alles fort, was von Gedanken Keime ansetzen mochte, und der psychische Ausdruck wird bei unbedeutenderen Komponisten zur Seltenheit. Die Technik führt ihre Passagen wie Mauern auf; ist die eine erstiegen, so türmt sich eine andere darüber, und zwischen solchen ehernen Monumenten mag keine zartere Blüte gedeihen.

Hiermit ist es aber nicht abgetan. Die moderne Technik will nicht nur in ununterbrochener Wiederholung in einem Engrosgeschäft gewissermaassen die Ornamente des früheren Detailhandels ablagern, sondern sie erweitert auch die Zahl derselben durch neue Muster. Die alten werden wie antiquarische Reste eines in den Trödel übergegangenen Warenlagers nur im Notfalle benutzt, die Erfindung kombiniert neues und immer neues. Nicht mehr die Oktave, sondern die Dezime wird als Normalspannung angesehen. Das Feld der alten Technik erscheint auch hiergegen wie ein Miniaturbild. Die an die Ausdauer in der physischen Kraftbetätigung zu stellenden Forderungen wachsen ins Endlose. Wo die älteren Meister ungeheure Anstrengungen zu machen glaubten, fangen die neueren erst an, Interesse an der gymnastischen Lust zu finden. Zu den früheren Anschlagsarten kommen die Tonbildungen durch Handgelenk und Arm. Kalkbrenner hatte hierin zwar vorgearbeitet, aber die Stählung und Geschmeidigkeit der Muskulatur wird jetzt erst vollendet. Dazu kommt das Überhandnehmen der englischen Instrumente. Der poetischere, farbenreichere Ton der Wiener Mechanik, der trotz seiner Schwäche den leisesten Bebungen der Fingerspitze

viel biegsamer und empfindsamer entgegen kam, weicht dem glänzend, prall und gross anschlagenden Konzerttone des englischen Mechanismus. In dem Masse, als die Hand aufhört, ein von den feineren Pulsschlägen der Psyche beseelter Organismus zu sein, und nur sinnlich künstlicher Mechanismus ist, muss auch dem Glanz des Klaviertones die Kunst des Instrumentenbaues vorarbeiten. Der sinnliche Effekt des Tones liegt schon in der Klaviermechanik; die Hand braucht keine besondere Kunst zu entfalten, um ihm diese Seite abzugewinnen. Aber doch will die Klaviermechanik sehr ernst behandelt sein, nämlich mit grösserer Anstrengung; wehe dem Pianisten, der eine schwache Brust hat. Das Klavierspiel setzt eine gute Gesundheit voraus. Der Spieler muss sich erst von dem bei der Wiener Mechanik notwendigen feineren Nervengefühle entwöhnen, und alle Färbungen in ein gröberes, aber sinnlich effektvolleres Material übertragen lernen. So kommt es denn, dass auch der Geist der Komposition ein anderer wird. Die neue Schule findet in den Werken der älteren nicht genug Spieleslust. Das Klavier ist ein Orchester geworden. Ein Thalberg oder Liszt zieht aus den Tasten eine Flut von Klängen, die zwar dem allgemeinen Klaviercharakter der Geläufigkeit, gegenüber dem polyphonen Orchesterstile, in gewissem Grade treu bleiben, aber die Seite der dynamischen Wirkung ist dem Orchester nahe getreten. Überdies wird das Pianoforte aber auch wirklich stellenweise nach orchestralem Stile behandelt und zu mehrgriffigen Kombinationen in einer ihm bis dahin fremd gewesenen Weise benutzt. Besonders entwickelt es eine eigene Vielstimmigkeit, indem es den vollen Reichtum seiner Figuren um vokale Gedanken ausschüttet. —

Beide Weisen schliessen aber die ältere Behandlungsart nicht ganz aus, und so kommt es, dass eine Phantasie von Sig. Thalberg (1812—1871), die den ganzen Vorrat aller Klangeffekte ökonomisch verteilt, singt, tändelt, spielt, glänzend aufleuchtet, donnert usw. Dieser Komponist schrieb überhaupt den Stil vor, nach dem eine grosse Zahl von Anhängern wie Mitglieder einer Kunstschule arbeiteten. Es muss ihm eingeräumt werden, dass er in der Erfindung der Figuration zur Ausschmückung von Themen, sowie in einer wohlberechneten Steigerung der Effekte, also im sinnlichen Reize, die meiste Originalität in Anspruch nimmt, und dass ihm hinsichtlich dieser Seite des Geschmacks keiner der Schule gleich gekommen ist. Dabei war sein Ausdruck frei von Sentimentalität; Züge seiner Kompositionsweise waren der wundervolle, Henselt und Chopin ähnelnde weiche und klangsatte Klaviersatz und die Formvollendung seiner Kompo-

sitionen, die athletische Ruhe dagegen, mit der spielend die grössten Schwierigkeiten abgefertigt wurden, eine aristokratische Sicherheit, die nie fehlten, Züge seines Spiels. Indes verbannt seine Schreib- und Spielart häufig den geistigen Aufschwung. Der kantilenenartige Schwerpunkt entzieht seinen Kompositionen oft das Feuer und die Erhebung eines Presto. Die erstaunlichste Technik umspielt in vielen Fällen nur langsame Gefühlsbewegungen, und der Ausdruck repräsentiert dann eine kühle Erhabenheit, die manchmal monoton wirkt.

Eine Eigentümlichkeit seiner Kompositionsweise ist die Umrankung der stärker gespielten Melodie mit weichen umspielenden Akkordpassagen; sie wirkte damals als etwas ganz Neues und wurde weidlich bewundert. Thalberg hatte diese technische Manier dem Harfenvirtuosen Parish-Alvars abgesehen. Seine damals populären Opern- und Volksliedphantasien („Decameron", „Home sweet home") sind vergessen, unter seinen Etüden und Charakterstücken findet sich dagegen manches noch heute Erfreuende. (Es-dur Notturno aus op. 21, Barcarole op. 60, die Etüden, Andante op. 32 usw.) Im allgemeinen versteigt er sich nie zu intensiven Gefühlsäusserungen. Eine klassizistische, etwas englisch-phlegmatische äussere Ruhe dämmt stets alles auf ein bestimmtes Mass zurück.

Der frühere König des Salons, H. Herz, gab im sinnlich flachen Reize wenigstens Lebendigkeit und Anmut. Auch seine Technik (gebrochenes Akkord- und Passagenwesen) war anziehend, freilich dünner und eintöniger, aber sie entfaltete im Rhythmus mehr Leben und Reiz. Gleich Kalkbrenner und Franc. Hünten (1793—1878) war er in seinen Kompositionen schliesslich ganz französiert und chopinisiert. Herz war einseitig in tändelnder Koketterie, Thalberg in erhabener Ruhe.

Thalbergianisch im Sinne der Technik, aber minder geschmackvoll in der Verteilung der Effekte, sind Rud. Willmers (1821—1878), Ant. de Kontski (1816 geb.), Leop. v. Meyer (1816 bis 1883), Th. Döhler (1814—1856), E. Prudent (1817—1863), Alex. Dreyschock (1818—1869) u. a. Döhler, ein eleganter salonmässiger Komponist, arbeitet zuweilen kunstgemässer, stilsinniger; im ganzen aber wird der Thalbergische Geist, der in der Ablehnung der Sentimentalität einen achtungswerten Zug aufzeigt, durch die genannten

---

*) Über die geistigen und technischen Unterschiede zwischen Liszts und Thalbergs Klavierkompositionen hat besonders Louis Köhler scharf nachgedacht. Seine vergleichende Definition „Komponistengruppe" im später zu erwähnenden Buche „Der Klavierunterricht", Leipzig 1860, S. 228 ist das Beste, was man in knappster Form darüber lesen kann. Seine Vergleiche gipfeln in folgendem: „In der Technik Liszts ist genialer Geist, in Thalbergs die Mechanik das bestimmende Prinzip" und „Thalberg ging nicht (wie Liszt aus seinem Machtgefühle unbegrenzter Technik heraus) von der Passagenidee im Geiste zur Klaviatur über, um sie der letztern anzuschmiegen, sondern er ging von der Klaviatur aus zur Passagenerfindung". Und endlich: „Liszts dämonische Natur brachte den Kampf mit sich, denn er band sich an Nichts und riss Vieles (Schlimmes und Gutes) um, indem er lauter Neues, Edles wie Schlackenhaftes (aber nichts Gemeines) bot. Thalbergs Starrheit war kampflos"

Anhänger mit weicheren, leichteren, oberflächlicheren Elementen versetzt. Selten taucht eine neue Figur, ein neuer Effekt auf, so vielleicht manchmal bei Willmers, der ein Meister des Staccato ist.

So konnte es nicht fehlen, dass die Virtuosität in Verruf kam; denn der grössere Teil der jetzt aller Orten erstehenden Pianisten hielt sich an die wohlfeilere Seite der Aufgabe, nämlich an die Darstellung mechanischer Fähigkeiten. Die Reproduktion klassischer Meisterwerke wird selten, da die Technik kein Genüge daran findet. Eine Sonate von Beethoven entfaltet bei weitem nicht alle Arten der Gymnastik, alle Sorten des Arm-, Hand-, Fingergelenkanschlages, des Tastenstreichelns, wie Thalbergs und Kontskis Phantasien. Mit dem Interesse an der Gymnastik ist das Verständnis der Meister verloren gegangen. Das individuelle Zartgefühl des Fingers, sein Beruf, verständnisinnig die Empfindungen der Seele den Tasten mitzuteilen, ist in seiner mechanischen Bedeutung untergegangen. Die Virtuosen spielen Ehren halber eine Nummer von Beethoven oder einem anderen Klassiker; sie sind glücklich, dieselbe überstanden zu haben, und das Publikum wird in der Tat diesen Leistungen gegenüber karg im Beifallspenden. Andere Meister zeigen allerdings durch ausgezeichnete Einzelleistungen im klassischen Repertoire, zu welch erhöhter Vollkommenheit solche Darstellung bei den jetzigen Mitteln gelangen kann, aber sie haben nicht den Mut, bei dem bereits verderbten Geschmacke des Publikums ihren Vorteil aufs Spiel zu setzen. Der Dilettantismus entstellt die Klassizität, indem er dieselbe nach dem Massstabe der Technik, nicht nach dem Inhalt behandelt.

Dieser Zustand war im allgemeinen längere Zeit vorhanden. Indes die gesunde Natur des Geistes erhält sich selbst im Verfalle doch in einigen Elementen, und waren die besseren Keime in dieser Zeit auch sparsamer und zerstreuter vorhanden, so gestattet doch ein übersichtliches Zusammenfassen derselben die Aufzeichnung eines erfreulicheren Bildes. Gerade einige der grösseren Meister der Technik, wie A. Dreyschock und Döhler, zeigen in Einzelleistungen, dass das Gute erhalten blieb, wenn auch zeitweise zurückgestellt. Nur ist der Erstere in seiner eminenten Bravour, die in sinnlichen Einzelheiten Liszt überbietet, zu spielselig, um dauernd seinem besseren Genius zu folgen. Erst in der späteren Zeit seiner öffentlichen Wirksamkeit erhebt er sich zu dem Standpunkt, die Technik nur dem Dienst der Idee zu widmen. In Ad. Henselt (1814—1885) und H. Litolff (1818—1891) zeigen sich gleichfalls neben der Aussenseite wertvolle Keime. Henselt ist oft nicht ganz glücklich ein „Deutscher Chopin“ genannt worden. In seinem sehr weit-

griffigen, farbensatten und brillanten Klaviersatze und seiner Bevorzugung des Legatos bietet er ja manche Ähnlichkeiten mit dem Polen, aber der Inhalt seiner heute leider zu wenig gespielten Kompositionen, von denen das entzückende „Frühlingslied“, die beiden „Nocturnes“ Op. 6, die vielen Romanzen, Impromptus, poetischen Etüden, das F-moll Klavierkonzert u. a. Perlen romantischer Klavierliteratur bilden, ist rein deutsch und gern elegisch mit bei aller Weichheit unverkennbarem Zuge ins Grosse. Litolff dagegen vermochte seine Zeit nicht zu überdauern. All seine zahlreichen, technisch direkt auf Liszt zuführenden Klavierwerke, voran die fünf viersätzigen (mit Scherzo), von Berlioz und Beethoven beeinflussten, gross gedachten „symphonischen Klavierkonzerte“ (z. B. das „holländische“), in denen explosiv sich äussernde, al-fresco Erfindungskraft mit der mangelhaften thematisch-motivischen Durcharbeitung leider sich nicht deckt, sind heute nicht mit Unrecht ins Grab der Vergessenheit gesunken. — Der leidende Zustand des geistvollen Chopin, Henselts unüberwindliche Scheu vor dem Öffentlichspielen, das gleichfalls zu seltene Hervortreten Th. Kullaks (1818—1882) den Autor des klassischen „Kinderleben“ und zahlreicher feiner Klavierstücke („Im Grünen“, „In Wald und Flur“ u. v. a.), dessen Spiel von unnachahmlicher Poesie angehaucht war, begünstigten zu wenig die Bildung eines Gegengewichts gegen die herrschende Richtung. Frz. Liszt (1811—1886) endlich, der bedeutendste der modernen Virtuosen, hielt sich in jener Zeit viel zu abhängig von den Ansprüchen des Momentes, als dass in ihm damals schon die Kunst rein zur Darstellung kommen konnte. Da er noch reicher als Alle mit technischem Glanze ausgestattet ist, so schwankt seine Erscheinung beständig in der Schwebe zwischen sinnlichen Effekten und geistvollem Aufleuchten aus einer im Hintergrunde gehaltenen Sphäre. Die Macht der letzteren sollte ihn erst ganz fesseln, nachdem er vom Schauplatze abgetreten war. Dennoch ist Liszt derjenige Pianist geblieben, der den Begriff seiner Kunst im ehrenvollsten Umfange und in der nachhaltigsten Bedeutung erhalten hat. Während der grössere Teil der anderen nichts als die Modernität, und diese im Gewande der eigenen Leistungen zur Darstellung bringt, umfasst Liszts Repertoire bereits in seiner Virtuosenzeit die ganze klassische und romantische Literatur von Scarlatti, Bach, Händel an, Beethoven mit Vorzug, Hummel, Schubert, Weber bis herauf zu Chopin, Mendelssohn u. a. In allen Leistungen zeigt sich neben vollendetster Technik der Effekt in einer sehr feinen Rhythmik der Deklamation und Akzentuation, sowie in einer eigenen Nuancierung der Tonreize, so dass die Trennung von

Technik und Inhalt weniger empfunden wird, als man bei der Fülle äusserer Mittel hätte vermuten müssen. Ein dämonischer Zug, ein Ausdruck von unheimlicher Erhabenheit, der aber jeden Augenblick in das heiterste Flimmern hellen Glanzes umschlägt, geben seinem Spiele den Reiz einer schönen poetischen Wildnis, in der grauenvolle Tiefen mit frühlingsheiteren Höhen wechseln. In seiner Darstellung wird jedes Objekt Ausdruck seiner eigenen grossartigen Lyrik, und dieser Umstand ist Ursache, weshalb auch in Liszt die Virtuosität nicht zu ihrem reinsten Ausdrucke gelangt. Es ist immer der willkürliche Zug eines titanischen Geistes, der alles, selbst das Erhabenste und Einfachste, seiner Macht verfallen lässt, und jedes Objekt mit dem Vorurteile eigener virtuoser Überlegenheit interpretiert.

Was die literarischen Erzeugnisse der besseren Richtung betrifft, so finden sich zunächst in Liszts eigenen Werken aus jener Zeit nur Einzelheiten von Originalität, meist technischer Natur; das Klavier hat ihnen eine Erweiterung seiner Fähigkeiten zu danken. Eine wirklich hervorragende Bedeutung als Komponist zu gewinnen, war Liszt erst beschieden, als er den Triumphen der Virtuosenlaufbahn den Rücken gekehrt hatte. Sein Bedeutendstes gehört einem Gebiete an, welches von dem Inhalt dieses Buches weitab liegt, der Oratorien- und Orchestermusik. Doch auch die hervorragenderen unter seinen Klavierkompositionen stehen turmhoch über dem Standpunkt, welcher sich mit dem Dienste der Virtuosität genügen lässt.

Diese Blüte der Klavierkomposition unter Liszt ist allerdings ohne diejenige der grossen romantischen Schule in Deutschland mit ihren Meistern Weber, Spohr, Mendelssohn, Schumann und Volkmann gar nicht denkbar. Von hoher Bedeutsamkeit, und weit über den Geist der ganzen Londoner und Wiener Schule hinausragend, werden gerade für die Entwickelung der deutschen und ausländischen Klaviermusik die kompositorischen Leistungen eines Schubert, Chopin, Mendelssohn, Schumann. Sie halten in dieser ganzen Epoche ein geistiges Gegengewicht aufrecht gegen die Ausschweifungen der Virtuosität; sie geben nach Beethoven das Bedeutendste in dieser ganzen Zeit, und die Romantik, die schon in vielen Zügen aus den monumentalen Werken des grossen Klassikers hervorleuchtete, erhält in ihnen ihre Vollendung. Durch Moscheles, Thalberg, Döhler u. a. mit der Wiener Schule verbunden, treten uns z. B. schon in den schönen vierhändigen Klaviersonaten des seinerzeit als Kammermusikkomponisten Hausrecht geniessenden G. Onslow (1784—1853) und den Sonaten und Konzerten des abenteuerlichen Weberianers Ludw. Böhner (1787—1860) teilweise schon

ausgeprägt romantische Züge tragende Klavierkompositionen entgegen; noch ausgesprochener in den Klavierwerken (Sonaten usw.) unsers ersten grossen Romantikers C. M. v. Weber (1786—1826), die bei aller Brillanz und Dankbarkeit für den Schöpfer der As-dur-Sonate oder des herrlichen F-moll-Konzertstückes doch nicht den integrierenden Bestandteil seines Lebenswerkes bilden, so poetische Einzelheiten, so feurig dramatischen Fluss und glanzvolle Schlaglichter sie z. B. in der populären „Aufforderung zum Tanz" auch aufzuweisen haben.

Frz. Schuberts (1797—1827) Sonaten atmen in mancher Beziehung einen Beethovenschen Geist, nur haben auch sie im Materiale nicht dessen Schwere und Gediegenheit. Sie sind ganz romantisch, und gehören ihrem Ideenkreise nach durchaus der Wiener Schule an. Der Beethovenschen wuchtigen Männlichkeit setzt Schubert eine oft frauenhafte und Jean Paulianiasche Schwärmerei und Weichheit gegenüber. Er kennt nicht den verzehrenden, erschütternden Seelenschmerz Beethovens, sein Schmerz zeigt lieber ein unter Tränen wehmütig lächelndes Gesicht. Formell betrachtet ist's bekannt, dass auch seine grossen Klavierwerke, die Wanderer-Phantasie, die Sonaten, die grossartigen vierhändigen, von Ungarns Volksmusik inspirierten Divertissements und Rondos, die duftigen Blüten der Moments musicaux und Impromptus die klassische konzentrierte Form nicht erreichen. Was verschlagen aber Längen bei Schubert, dem grössten „Erfinder", den die Tonkunst kennt! Rein äusserlich betrachtet, fallen sie dadurch auf, dass er der Brillanz, der Passage kaum nennenswerten Raum gibt. Die Wirksamkeit Webers und Schuberts liegt allerdings etwas vor der Gestaltung der modernen Virtuosität und gelangt nicht recht zur Konkurrenz mit ihr. Bedeutsamer für die Entwickelung des Klavierspiels sind Chopin und Mendelssohn, neben Schumann die grössten Meister der Romantik in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts.

Längst hatte sich die Zeit ausgelebt, welche durch die völlige Verschmelzung von Form und Ausdruck die Klassizität erzeugte. Nur einem Mendelssohn war es beschieden, innerhalb der klassischen Form bis dahin in dieser Art Ungesagtes auszusprechen. Das Gefühl hatte sich bereits viel zu sehr in sich selbst vertieft und in seiner eigenen Stofflichkeit ein viel zu berauschendes Genügen gefunden, um sich noch ferner jene Beherrschung zuzumuten, deren Resultat die künstlerische Form ist.

Fréd. Chopins (1809—1849) Bedeutung ist nun die, dass er das Material des musikalischen Ausdrucks erweitert. Genau genommen, sind es freilich nur Reize, einzelne Momente, die er neu hinzubringt: sie beruhen aber nicht bloss im Sinnlichen,

obgleich auch hierin Chopin epochemachend geschaffen hat, sondern in den geistigen Faktoren der Musik, der von ihm unendlich verfeinerten und einen unerschöpflichen Reichtum bietenden Harmonik, Melodik, Rhythmik, und der nächste Erfolg dieser Elemente ist die Eigentümlichkeit ihrer Wirkung auf die Phantasie. Sie vertiefen die letztere so sehr in die Regionen des innersten Geheimnisses der Schwärmerei und Träumerei, dass eine durchaus neue Seite des Ausdrucks zur Darstellung gelangt. Grundzug ist die Melancholie, aber auf einem Antlitz von so viel Tiefe, Geist und aristokratischer Feinheit, wie es bisher nirgends in die Erscheinung getreten war. Überwiegt nun aber das Moment des Ausdrucks, so ist klar, dass Chopins Stil zunächst mit der alten Form brechen muss, da er nicht von dem in ihr sein Recht erlangenden Inhalte erfüllt ist. Der seinige ist von einer viel subjektiveren, egoistischeren Natur. Daher überwiegt bei ihm die kleinere Gattung der Form, Etüde, Notturno, Walzer, Mazurek, Scherzo, Ballade, Trauermarsch usw. Grosse Formen behandelt er nur in seinen beiden freilich eine Ebenbürtigkeit zwischen Klavier und Orchester nicht erzielenden und letzteres durchaus unterordnenden Konzerten angemessen; anderwärts gelingt der Versuch dieser Gestaltung unvollkommen; die Sonaten und selbst Balladen sind stillos und haben ihren Reiz mehr in Einzelheiten als im Ganzen. Die Chromatik erfährt im Zeitalter der Romantik bei ihm (neben Spohr auf dem Gebiet der Violin- und dramatischen Komposition) die höchste Durchbildung. Als weitere ausschlaggebende Eigenheiten seiner Klavierpoesien muss erwähnt werden, dass er im Gegensatz zu allen übrigen Romantikern eine eigentliche Entwickelung zur selbständigen Individualität seltsamerweise eigentlich gar nicht durchmachte, dass er als erster grosser Klavierspezialist und Pole die nationalen Strömungen in der Musik des 19. Jahrhunderts einleitete. — Fel. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) hingegen ist Chopin gegenüber eine Nachblüte der Klassizität. Der Geist der Vergangenheit verjüngt sich noch einmal, um sich in der Schönheit der Form zu entfalten. Mendelssohn hatte wieder das Ganze im Auge, und der momentane Ausdruck tritt deshalb nicht in der Tiefe hervor wie bei Chopin. Diese beiden Seiten sind einmal bestimmt, einander auszuschliessen; die Harmonie des Ganzen gestattet kein Aufkommen der Einzelwirkung, und das Hervortreten der letzteren hemmt die Einheit des Ganzen. Man kann zwar nicht sagen, dass Mendelssohns Einzeleffekte nicht auch einen unnennbaren Reiz haben; man denke nur an das zweite Thema des D-moll-Trios; aber doch liegt im ganzen Charakter seiner inhaltreichsten Gedanken eine Richtung auf Entwickelung,

auf Weitergestaltung; dem reizendsten Thema eines „Liedes ohne Worte“ — jener für Mendelssohns Klavierkomposition typischen Miniaturform, auf die er wohl durch Schuberts „Moments musicaux“ oder Lieder kam — wohnt ein Zug inne, ein Abgerundetes, formell Vollendetes aus sich zu entwickeln; und wo der Zuhörer auch wirklich verweilen möchte, um in ruhigem Geniessen einen Einzelgedanken zu verfolgen, führt Mendelssohn den Genuss immer auf die Bahn des Denkens und des Bewunderns der geschickten Verarbeitung und Weitergestaltung. Dies ist die reine Schönheit der Form, in deren ungetrübter Glätte Mendelssohn den Klassikern beizuzählen ist. Sein Bestes gibt er immer neben den herrlichen Variationenwerken (V. sérieuses usw.) in kleinen Formen, die er — lyrisch beanlagt — in romantischen Stimmungsduft taucht, das virtuose Element dagegen in weit höherem Grade wie Hummel oder Weber beschneidet. Man sieht aber gerade an Mendelssohn, dass die Form nicht allein in ihrer Vollendung das Schöne erschöpft, denn eben die tadellose Glätte derselben ist Ursache und Grund, weshalb nicht eine Idee durch Grossartigkeit einmal hindurchbricht. Oder man kann auch umgekehrt aus einem Mangel an Gedankengrösse die Glätte der Form erklärlich finden. Und dies stellt Mendelssohn hinsichtlich der Gediegenheit seines Materials wieder tiefer als die grossen Vorgänger. Der Inhalt seiner Gedanken ist schwärmerische Innigkeit, duftige Romantik, weibliches Empfinden; die Form scheint sich in ihrer eigenen Glätte kokettierend zu spiegeln, und verjüngt sich wirklich die Klassizität noch einmal in ihr, so ist es eben nur in dem Sinne zu nehmen, als sich die Ehrwürdigkeit der alten Anschauungen überhaupt mit dem Geiste der Modernität aussöhnen lässt. Der antike Hauch fehlt, die Naturwüchsigkeit des Stiles wird vermisst; eine aufgeregte Flüchtigkeit, eine Reizbarkeit des Empfindens treibt die Phantasie in eine Welt elfenhafter, zartgeistiger Gebilde voll Liebesromantik und graziöser Koketterie und färbt oft mit leisem Anhauch auch ernste Stoffe, die eigentlich in ehrwürdigerem Dunkel und in einer Monotonie der Farbe gehalten sein wollen.

Die Mendelssohnsche Klavierliteratur nimmt, dieser Charakteristik entsprechend, für den singenden Anschlag, sowie für eine unendlich fein perlende Geläufigkeit eine sehr hohe Ausbildung in Anspruch. Ihr genialer Schöpfer selbst aber behauptete unter den Virtuosen mit den ersten Rang. Mit allem Glanz der Technik ausgestattet, verwendete er diese nur im Dienste der edelsten Inhaltlichkeit. In der Reproduktion der Klassiker ist er der objektivste Interpret seiner Zeit gewesen, und die Kunst

der Improvisation erreichte in ihm eine seiner Vorbilder würdige Höhe.

Rob. Schumann (1810—1856) macht infolge seiner Werke den Anspruch, neben Mendelssohn, der heute ihm gegenüber empfindlich verblasst ist, genannt zu werden. Zwar raubt ihm ein missgünstiges Geschick den Gebrauch der rechten Hand und versagt ihm die Aufnahme in die Reihe der eigentlichen Pianisten, aber seine Klavierkompositionen waren durch einen wunderbar geistreichen und romantischen Inhalt auf die Klavierspieler von epochemachendem Einfluss. Technisch nehmen sie die Erweiterungen der Modernität in Anspruch und betätigen namentlich die Ausübung hinsichtlich der Kraft, der Tonfülle und Spannweite. Inhaltlich sind sie durch Erweiterung des Materials, also durch Schöpfung neuer Effekte im Ausdruck beachtenswert. Gehen sie darin auch nicht so weit in die Tiefe, und entbehren sie namentlich der Stileinheit eines Chopin, erreichen sie andererseits nirgends die Formschönheit Mendelssohns, so bilden sie doch durch weiche Innigkeit, Leidenschaft, sowie durch die Färbung einer im einzelnen charakteristisch treffenden Nuancierung des Ausdrucks wundervolle Gegengewichte gegen die sinnlichen und oberflächlich gehaltenen Richtungen der Salonmusik. Dieser Ausdruck erhebt sich in den finsteren, dunkleren Sphären des Gefühls zu treffender Wahrheit, ja zu erhabener Grösse, zeichnet objektive Situationen und hellt das Zeitbewusstsein überhaupt über die Aufgabe auf, die in der Weiterentwickelung des musikalischen Ausdrucks für die nächste Zukunft vorlag.

Mendelssohn und Schumann folgten eine ganze Reihe begeisterter Anhänger, deren Schaffen auf dem Gebiete der Klavierkomposition die anmutigsten Früchte gezeitigt hat. Die reichste Ausbeute liefern da die Schumannianer, während die Mendelssohnianer mit Vorliebe der Chor- und Gesangskomposition sich zuwandten. Während Norb. Burgmüller (1810—1836) in seinem Fis-moll-Konzert und der F-moll-Sonate mehr Spohrsche Züge zeigt, gehören die Werke von J. Rietz (1812—1877), des unerschöpflichen feinen Detailmalers Ferd. Hiller (1811—1885), J. W. Markull (1816—1887), Ed. Franck (1817—1893), die feinsinnigen, naturbeseelten Klavierstücke W. St. Bennetts (1816—1875), die Schumann begeisterten, die Kompositionen von A. E. Fesca (1820—1849), K. M. Reinthaler (1822—1896), K. Voigt (1808—1879), O. Goldschmidt (1829—1858), die Klaviersachen von R. Bibl (1832—1878), der den Schwerpunkt seines Schaffens allerdings in der Orgelkomposition fand, die des überaus fruchtbaren Minia-

turisten N. v. Wilm (geb. 1834), B. Scholz (geb. 1835), des feinen aber recht kühlen Akademikers, die von E. E. Taubert (geb. 1838), Theodor Kullak (1818—1882), Franz Kullak (geb. 1844) und Al. Holländer (geb. 1840) im allgemeinen in ihrer glatten Formgebung und in geistiger Hinsicht mehr liebenswürdig, anmutig und elegant als bedeutend sich gebenden Klavierwerken der Mendelssohnschen, klassizistischen Richtung an. Überwiegend schumannianisch geben sich die zahlreichen (und zum Teil leider sehr mit Unrecht heute vernachlässigten) Klavierkompositionen einer langen Reihe von Komponisten wie von Schumanns Freunde L. Schunke (1810—1834), F. W. Grund (1791—1874), von E. Haberbier (1813—1869), dessen reizende „Etudes poétiques" mit Recht eine Neuausgabe fanden, von K. G. Grädener (1812—1883), in dessen ungleichen, knorrigen, aber zum Teil bedeutenden Klavierkompositionen (C-dur-Sonate, Fliegende Blätter, Phantastische Studien und Träumereien u. a.) neben Mendelssohn und Schumann zuerst Brahms' Geist in diese Schule hineintritt, von A. Löschhorn (geb. 1819), J. K. Eschmann, dem ausgezeichneten Pädagogen (1826—1882), Aug. Horn (1825—1893), dem verdienten Bearbeiter, von L. Ehlert (1825—1884), W. Speidel (1826—1899), H. Ulrich (1827—1872), Alb. Dietrich (geb. 1829), von G. A. Merkel (1827—1885), der gleich Bibl und Hesse einer der hervorragendsten Orgelkomponisten in dieser Schule war, von A. Dorn (geb. 1833), O. Dessoff (1835—1892), C. Bürgel (geb. 1837), A. Deprosse (1838—1878), dessen Variationen für zwei Klaviere über ein Händelsches Thema zu den klassischen Blüten der musikalischen Romantik gehören, und Rud. Niemann (1838—1898), von dessen herrlicher C-dur-Sonate und zahlreichen, feinen Klavierstücken, unter denen namentlich die Gavotte und der entzückende Zyklus „Fliegende Blätter" hervorragen, dasselbe zutrifft. — Die grössten Vertreter der Schumannschen Richtung in der Klaviermusik bleiben aber doch Ad. Jensen (1837—1879), Wold. Bargiel (1828 bis 1897) und Rob. Volkmann (1815—1883). Den elegischen Zug, der den besten Schumannschen Werken bei aller burschikosen, quellenden Natürlichkeit und Schwärmerei eignet, tragen sie alle. Bei Jensen, dem ersten aus der Reihe der Mendelssohn-Schumannschen Schule, bei dem sich der Wagnersche Einfluss entschieden geltend macht, verrät er sich im Sinnigen, Weichen und in reicher Anwendung der Chromatik. Ihm, dem zarten Lyriker, treten die Epiker Bargiel und Volkmann gegenüber. Bei letzterem spielen wie bei Schubert die ungarischen Einflüsse eine wichtige Rolle. Alle drei aber, namentlich Jensen in seinen köstlichen „Inneren Stimmen", „Erotikon", „Romantischen Stu-

dien", Bargiel, der Feurige und gross Entwerfende, in seinen Sonaten und Suiten, Volkmann mit seinen „Tageszeiten", „Musikalischem Bilderbuch" und anderen Perlen vierhändiger Originalmusik, haben gerade die deutsche Klavier-Hausmusik — ein ausgeprägter Zug in der Romantik — in hervorragendem Masse bereichert. Als Vierter im Bunde darf der in Paris ansässige Stephen Heller (1813—1888) genannt werden. Seine vier Sonaten, poetischen Etüden, höchst geschmackvollen Transskriptionen, Opernphantasien, die prächtigen Tarantellen, Saltarellos, „Spaziergänge eines Einsamen", „Im Walde" u. v. a. lassen ihn als feinen Kopf erscheinen, der bei aller französischen Leichtigkeit und Grazie doch kerndeutsch blieb und in seiner Naturfrische namentlich im Klaviersatze eigenartiger Züge nicht ermangelt. Gleich ihm schuf sein Bestes in der Klavierminiatur Theod. Kirchner (1823—1903), dessen Kompositionen bei aller entzückenden Feinheit der figurativen Ausgestaltung und allem farbensatten Kolorit bei Vermeidung alles Brillanten und Anwendung grosser Sprünge in ihrer elegischen Gesamthaltung und Melodik das Abhängigkeitsverhältnis zu Schumann noch weit deutlicher zeigen, aber vielleicht die echtesten und intimsten Klavierminiaturen des 19. Jahrhunderts sind. — Beide Richtungen vereinigt C. Reinecke (geb. 1824) in seinen zahlreichen, feinen und sympathischen Klavierwerken voll liebenswürdiger Anmut und Frische.

Die norddeutsche Schule, die wir bei L. Berger, Fr. Schneider, Löwe und Alex. Klengel (S. 25) verliessen, hat nicht in demselben Umfange an der Ausbreitung romantischer Ideen beigetragen. Können wir J. W. Kalliwoda (1800—1866), C. Gurlitt (geb. 1820), den Meister hübscher Etüden und Friedr. Kiel (1821—1885), den gewaltigen, norddeutschen Ernst mit idealer Formvollendung vereinenden Kontrapunktiker, als Frühromantiker ansprechen, so stellt diese Schule in Joh. Brahms (1833 bis 1887) einen den beiden anderen Romantikern durchaus ebenbürtigen Meister. Wie er, so wurzeln auch alle seine Vorgänger und Nachfolger durchaus in J. S. Bach, der Berliner Schule und Beethoven. In Brahms sind Einflüsse Schumanns, Beethovens, der Chormusik des 16. Jahrhunderts, der deutschen und ungarischen Volksmusik harmonisch in seiner eigenen ausgeprägten, ernsten und vornehmen Individualität verschmolzen. Obwohl die Klavierkompositionen nicht den Schwerpunkt seines Schaffens bilden, hat er doch in zwei sinfonisch angelegten Konzerten, in drei Sonaten und zahlreichen Charakterstücken (Balladen, Intermezzi usw.), die Schumannsche Formen mit neuem Geiste füllen, in seinen grossartigen Variationenwerken hochbedeutende, innerlich und — in dem eigentümlichen, weitgriffigen, Terzen- und

Sextenkombinationen bevorzugenden Klaviersatze — auch äusserlich rein romantische Tondichtungen voll Kraft und Männlichkeit geschaffen. Brahms hat in Deutschland merklich, wenn auch lange nicht in dem Masse wie Mendelssohn oder Schumann Schule gebildet und namentlich im Auslande, auf die Holländer, einige Skandinavier (Alfvén, Stenhammar, Wiklund, Glass) und Russen (Winkler, Juon) gewirkt. Unter den deutschen Brahms-Nachfolgern sind es namentlich K. Nawratil (geb. 1836), H. v. Herzogenberg (1855—1900), E. d'Albert (geb. 1864) in seiner ersten Periode, G. Jenner (geb. 1865), E. v. Dohnányi (1877 geborener Ungar) und Jos. Weiss (geb. 1864), die sich am entschiedensten zu seinen Nachfolgern bekennen; freilich hat es die ganze Brahmsische Schule weniger auf Adoption der gleichen, geistigen Ideenrichtung als auf oft überraschend nachempfundenes Kopieren der äusseren Eigentümlichkeiten, ja Manieren des Brahmsischen Klaviersatzes abgesehen. Andere Komponisten, wie der Vater der „Münchener Romantiker", J. Rheinberger (1839—1901), das süddeutsche Gegenbild zum wesensverwandten, norddeutschen Kiel, dann der herbe, männliche F. Draeseke (geb. 1835), bei dem die Einwirkungen der neudeutschen Richtung zum ersten Male deutlich in diese Schule hineindringen (Sonate op. 6), F. Thieriot (geb. 1838), A. Urspruch (geb. 1850), H. Huber (geb. 1852) und M. Reger (geb. 1873), der zukunftsreichste und eigenartigste neben Draeseke, zeigen in ihren Werken nicht die gleiche Verwandtschaft, überhaupt ruht die Hauptbedeutung dieser Schule mehr in der Orgel-, geistlichen Chor- und Kammermusikkomposition.

Ebenso ruht die grösste Bedeutung der neudeutschen Schule doch in der intensiven Pflege des Musikdramas auf Wagnerschen Prinzipien und des Liedes, dessen ungeheure Blüte unter Wolf u. a. zu ihren schönsten Errungenschaften gehört. Die Klavierkomposition trat dem gegenüber ziemlich zurück. Nur der unerschöpfliche, reichbegabte aber sehr ungleiche Eklektiker, J. Raff (1812—1882), Rud. Viole (1825—1867), K. Tausig (1841—1871), H. v. Bronsart (geb. 1830), L. Brassin (1840—1884), L. Nicodé (geb. 1853) mit Klaviersonaten und prächtigen vierhändigen Klaviersachen, W. Kienzl (geb. 1857), der Autor zahlreicher schöner, zyklischer Klavierwerke in oft etwas sentimentaler Färbung („Dichterreise", „Aus meinem Tagebuche" u. a.), H. Kaun (geb. 1863), der männliche, kräftige Deutschamerikaner, Georg Schumann (geb. 1866), der auch seinem grossen Namensvetter gern huldigt, und der originale, in Vielem dem Russen Scriábin ähnelnde, harmonisch über eine kühne Wechsel- und Durchgangsnoten-Technik verfügende Leipziger Impressionist

Rob. Hermann (geb. 1869) haben die Klavierkomposition mehr als bloss vorübergehend gepflegt. All ihre Werke charakterisieren sich durch Wagner-Lisztschen Einfluss in der Harmonik, rhythmische und modulatorische Verfeinerung, aber Hinneigung zum Orchestralen, Glänzenden bei detaillierter Ausfeilung der Mittelstimmen und erhöhter Heranziehung der Chromatik und Enharmonik. Unter Raffs Klavierwerken nehmen die beiden prachtvollen Suiten in B-dur, E-moll und D-moll und die op. 75 die erste Stelle ein. Viole schuf sehr charakteristische Sonaten und Etüden, Tausig lebt noch in seinen „Nouvelles soirées de Vienne" (dem Pendant zu den Lisztschen) und den „Ungarischen Zigeunerweisen", Bronsart in seinem schönen Fis-moll-Konzert, Brassin in einigen poesiereichen Etüden und dem Konzert op. 22.

Die Entwickelung der Klaviermusik des Auslandes in diesen gedrängten Überblick mit hineinbeziehen zu wollen, kann nicht Zweck dieses, den Schwerpunkt seines Inhaltes auf die ästhetische Seite verlegenden Werkes sein, und verbietet sich auch durch Raummangel; immerhin kann eine Streifung der wichtigsten, spezifischen Klavierkomponisten des Auslandes nicht umgangen werden.

Die französische neuere Klaviermusik hat einen nennenswerten Einfluss auf die unsere nicht ausgeübt, geschweige dass ihre schönsten Schöpfungen wirklich bei uns bekannt geworden wären. Man liebt C. Saint-Saëns (geb. 1835) als typischen Franzosen hinzustellen. Das trifft nur sehr bedingt zu, denn dieser feinsinnige Meister ist durch eine strenge deutsche Bach-Beethovensche, klassizistische Schule gegangen. Auch die Klaviermusik Ch. Widors (geb. 1845), A. E. Chabriers (geb. 1841), Céc. Chaminades oder P. Lacombes (geb. 1837) zeigt neben den französischen starke deutsch-romantische Züge. Zum Teil himmelweit verschieden, der Auflösung der Tonalität z. B. bei Cl. Debussy (geb. 1862) und seiner den französischen Neuimpressionismus bildenden Schule (Eug. Lacroix [geb. 1858], de Séverac, de Régnier, Rhené-Bâton u. a.) entgegendrängend, die sich ja auch bei uns (Regers neueste Periode), in Schweden (Peterson-Berger), Belgien (Lekeu), Russland (Scriábin) bemerkbar macht, und echt französisch sind die Klavierwerke von Fauré (geb. 1845), Vinc. d'Jndy (geb. 1851), Cés. Franck (1822—1890), des Begründers der jungfranzösischen Schule, Th. Dubois (geb. 1837), R. Vanzande (geb. 1873), M. Ravel u. v. a. Von der welschschweizerischen Künstlergruppe der Barblan, Lauber, Doret, Maurice ist namentlich Jaques-Dalcroze (geb. 1865) mit prächtigen Klavierstücken (Danses romandes u. a.) hervorgetreten, in denen die Eigenheit dieser Richtung, Beeinflussung durch Leben und Musik des heimischen rhätoromanischen Volkstums, französierende Grazie, Esprit mit gediegener deutscher Formenschulung vereinen.

Von all den Russen der mit Borodin, Cui, Rimsky-Korsakoff, Moussorgsky u. a. mächtig aufgeblühten jungrussischen Richtung ist uns eigentlich nur des geistreichen Epikers A. Glazounow (geb. 1865), des mit czechischen Elementen versetzten Ed. Nápravnik (geb. 1839) und des mehr occidental-schumannianisch gesinnten A. Arenskys (geb. 1861) Klaviermusik bekannter geworden. Scriábin (geb. 1871), viel von Liszt, Wagner und Brahms beeinflusst, und oft an unseren

Reger und Rob. Hermann erinnernd, der schwärmerische, an Bach gebildete Lyriker und sehr stark von Chopin und Schumann beeinflusste A. Liadow (geb. 1855), der Verehrer Liszts S. Liapounow (geb. 1859), der feinsinnige, elegische Märchenerzähler W. Rebikoff (geb. 1867), der kraftvolle S. Rachmaninoff (geb. 1872), die Miniaturisten A. Kopylow (geb. 1854), R. Antipow (geb. 1859), E. Aleneff, B. Grodzki (geb. 1865), A. Barmotin, B. Zolotareff (geb. 1873), sie alle sind im allgemeinen nicht sehr häufig über Russland hinausgedrungen; ebensowenig die eine kleine Sondergruppe formenden Kaukasier mit Karganow (1858—1890) und den beiden Ivanow und A. Korestschenko, ebensowenig die südrussische Lyrik mit italienisch-orientalischen Einwirkungen vereinigende Südrussen A. N. Alphéraky (geb. 1846), die beiden Blumenfeld (Felix, geb. 1863, Sigismund, geb. 1852), F. Kalafati (geb. 1869) oder N. Amani (1874—1904), der Lette Jos. Wihtol (geb. 1863), der interessante Moskauer Stockrusse A. Gretchaninow (geb. 1864) oder der phantastisch-bizarre N. de Stcherbattcheff (geb. 1853). Etwas mehr wurden natürlich bei uns der leider letzthin nach Brahms und Bruch abschwenkende Deutschrusse E. Juon (geb. 1872) und A. Winkler (geb. 1865) bekannt. Auf dem Boden einer stark von der deutschen beeinflussten Romantik stehen Russlands grösste, auch bei uns eingebürgerte Meister A. Rubinstein (1829—1894) und P. Tschaikowsky (1840—1893.

Unter den Skandinaviern sind in Norwegen der zarte H. Kjerulf (1818—1861), der grösste aller Skandinavier Edv. Grieg (geb. 1843) und Chr. Sinding (geb. 1856), unter deren Gefolge ganz besonders E. Melling (geb. 1869), S. Lie (1871—1904), E. Alnaes (geb. 1872), der virtuose H. Cleve (geb. 1879) und die poetische Tondichterin Agathe Backer-Gröndahl (geb. 1847), deren feinsinnige Klavierminiaturen zu den allerbesten seit Kirchner gehören und eines eigenartigen Zuges, namentlich im Klaviersatze, nicht entbehren, namhaft zu machen sind, in Schweden der an Mendelssohn und Schumann gebildete Lyriker L. Norman (1831—1885), in der Gegenwart W. Stenhammar (geb. 1871), der wohl bedeutendste Jungschwede E. Sjögren (geb. 1853), der radikalste, die Jungschweden mit den Jungfranzosen verbindende W. Peterson-Berger (geb. 1867) und Ad. Wiklund, in Dänemark nach der volkstümlichen Allianz mit I. P. E. Hartmann (1815—1900), der Mendelssohnallianz mit N. W. Gade (1810—1890), namentlich O. Malling (geb. 1848), P. Lange-Müller (geb. 1850), F. Henriques (geb. 1867), J. Bechgaard, Alfr. Tofft, Chr. A. Glass (geb. 1864) und der fruchtbare Miniaturist L. Schytte (geb. 1848) die Führer dieser nationalen Schulen in der Gegenwart. Sie bringen als Neues das ausgeprägteste volkstümlich-nationale Element in die Klaviermusik, das der Harmonik und Rhythmik ungeahnte Bereicherungen zufliessen lässt. Nur Grieg, der herrliche Dichter seines Landes in Tönen voll hinreissender Poesie und Eigenart, nur der harte, grossangelegte und kraftstrotzende Sinding, nur Sjögren, der es an reicher, ursprünglicher Begabung in seinen früheren Werken mit Grieg wohl aufnehmen kann — das zeigen seine naturgesättigten Klavierzyklen „Auf der Wanderschaft", „Erotikon", „Novelletten" und Sonaten —, weniger Kjerulf, Stenhammar und die übrigen haben bei uns nachhaltiger gewirkt.

Ihrer Tonkunst und deren Vergangenheit nach sind die Finnen den Skandinaviern und nicht den Russen zuzurechnen. In der Gegenwart ist die Klaviermusik durch J. Sibelius (geb. 1865) und A. Järne-

felt (geb. 1869), die poesiereichen Führer der Jungfinnen, zugunsten des Gesanges und der Orchesterkomposition sehr in den Hintergrund geschoben. Nur E. Melartin (geb. 1875), O. Merikanto (geb. 1868), S. Palmgren (geb. 1878) u. a. betätigten sich in ihr. Prächtige Klaviersachen haben wir von den Romantikern R. Kajanus (geb. 1856), von dem etwas allzu akademischen E. Mielck (1877—1899), von Borenius (geb. 1840) und M. Wegelius (geb. 1846). Ihre charakteristischen Eigenschaften verbinden sie den skandinavischen. Ein tief ausgeprägtes, zur düstersten Melancholie neigendes Naturgefühl umkränzt auch ihre Schöpfungen mit der Mitternachtssonnengloriole voll unsagbaren Reizes und stiller Schönheit.

Von der czechischen Klaviermusik haben eigentlich nur Fr. Smetanas (geb. 1824) und A. Dvořáks (1841—1904) Werke, gleich hervorragend an Naturfrische wie naivem, volkstümlichen Musikreichtum, bei uns festeren Fuss gefasst; von den Neuromantikern haben der phantasievolle, originelle Jos. B. Foerster, Z. Fibich (geb. 1850), der Jensen ähnliche feine Stimmungspoet, der heroische V. Novák (geb. 1870), O. Nedbal (geb. 1874) und der feine Märchen- und Naturdichter Jos. Suk (geb. 1874), Ad. Rihóvsky u. a. schönes für Klavier geschrieben. — Polen hat seit Oginski, Moniuszko und Chopin keine so ausgeprägt national redenden Lyriker aufzuweisen. Weder I. Paderewski (geb. 1859), Sig. Stojowski (geb. 1870) noch die beiden Scharwenka (Xaver, geb. 1850, Philipp, geb. 1847), deren ersterer durch sein kraftvolles B-moll-Konzert, letzterer namentlich durch reizende vierhändige Kleinkunst bekannt wurde, erreichen sie an Schärfe nationalen Kolorits. Auch bei dem französierenden, geistreichen M. Moszkowski (geb. 1854), dessen Charaktertänze alle Welt entzückten, bei L. Zelenski (geb. 1837), Noskowski (geb. 1846), und dem noch Schönes versprechenden H. Melcer (geb. 1869) trifft dieses zu. — Von der ungarischen Klaviermusik sind neben den Lisztschen nur einige, eine farbenprächtige, ungarisch-französische Allianz verratende Sachen V. Adlers (1826—1871), daneben Agghazi, K. Thern (geb. 1817), Szantó bei uns eingezogen; Gobbi, Zichy (Sachen für die linke Hand), A. Szendy und Chován blieben uns fast unbekannt.

In Italien hat G. Sgambati (geb. 1843) gezeigt, welch anmutige Verbindung italienische Melodienfülle und deutsch-romantische Schulung eingehen kann; auf ihm, auf E. Bossi (geb. 1861), G. Martucci (geb. 1856, von Brahms beeinflusst), G. Buonamici (geb. 1846), in der Klavierminiatur auf A. Longo (geb. 1861), Polleri, Falconi, Frugatta und dem etwas französierenden, gleich E. Pirani (geb. 1852) in der „Neuen Welt" ansässigen P. Floridia (geb. 1863) ruht Italiens Hoffnung in der Klavierkomposition.

Die Klaviermusik Spaniens und Portugals ist bei uns so gut wie unbekannt geblieben. In ersterem Lande ruht Eslavas, Saldonis, Pedrells und J Albeniz' Bedeutung auf dem Gebiete der geistlichen Chor- und dramatischen Komposition; von den kleineren Talenten schufen E. Granados (geb. 1867), auch Chapi (geb. 1851), Breton (geb. 1846), Morera, A. Nicolau u. a. manch Hübsches für Klavier, in Portugal brillante Konzertstücke A. Napoleão (geb. 1843); und J. Vianna da Motta (geb. 1868); alle leiden freilich noch daran, dass sie sich bei volkstümlich beeinflusster und oft reizender Melodik den seit Chopin, Liszt, und vollends seit Wagner gemachten ungeheuren technischen und harmonisch-rhythmischen Fortschritten meist ganz verschlossen haben.

In England ist die Mendelssohnsche Richtung merkwürdig lange, von Bennett bis auf Gr. Moore, lebendig geblieben, in der Gegenwart vertritt es namentlich A. Ashton (geb. 1859) ehrenvoll. Einen zweiten Bennett des Klaviers hat uns England noch nicht wieder geschenkt. Die Bedeutung seiner verhältnismässig wichtigsten Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Balfe, Barnett, Mackenzic, Stanford, Sullivan, Bridge, liegt auf dem der Versuche einer englischen Nationaloper, der Operette und Kirchenmusik, die der grössten Jungengländer Edw. Elgar, Holbrooke, Bantock, Coleridge-Taylor auf dem des Oratoriums und Chorwerks.

Die Nordamerikaner haben in E. A. Mac Dowell (geb. 1861) mit seinen schönen Klavierzyklen einen verheissungsvollen Neuromantiker gewonnen, der einen der sympathischsten Züge dieses Volkes, das feine Naturgefühl, in seiner Musik verkörpert. Weiter ist von der gesamten nordamerikanischen Klaviermusik des 19. Jahrhunderts nichts zu uns gedrungen.

Holland ist in der Musik gleich England recht konservativ. So ist die auf Mendelssohn und Schumann fussende Romantik mit G. W. Heinze (1820—1904), R. Hol (1825—1903) und J. H. Verhulst (1816—1891) noch bis in unsere Tage ziemlich herrschend geblieben. Der älteren Periode gehört auch Ed. Silas (geb. 1827), der neuromantischen Richtung, die gar nicht so intensive Einwirkungen durch Wagner, desto ausschlaggebendere aber durch den wesens- und volksverwandten Niederdeutschen Brahms zeigt, sind L. Schlegel (geb. 1844), Jul. Röntgen (geb. 1844), L. Coenen (geb. 1856) und der grosszügige, kraftvolle D. Schäfer (geb. 1874) u. a. zuzurechnen.

Der Komponist E. E. Taubert verfolgt im allgemeinen, wie wir sahen, Mendelssohn folgend, im ganzen eine edle Richtung, hielt sich jedoch nicht so konsequent in derselben, wie die vorher Genannten, bewies auch nur in Einzelheiten eine ähnliche Begabung; um so wertvoller waren aber seine Leistungen als Klaviervirtuos in der Darstellung klassischer Meisterwerke. Eine ganz ausgezeichnete Begabung bewies auf letzterem Gebiete auch Clara Schumann (1819—1896). Ihre allseitig gebildete, nur in den grösseren Anschlagsfarben nicht die Vollendung der männlichen Modernität erreichende Technik wurde von innerem Feuer und zutreffendem Verständnis für alle Arten der edleren Literatur geadelt, so dass ihr Vortrag darin die Bedeutung einer normalen Gültigkeit gewann. Nur in getragenen Sätzen erhob sie sich nicht immer zu gleicher Höhe des Verständnisses.

Die Summe der zuletzt angeführten Elemente hatte zur Folge, dass die reine Virtuosität vor dem Geschmacke des Publikums in Verfall geriet und sich auslebte. Doch halten die neu auftauchenden Koryphäen des Klavierspiels die Technik auf einer ihrer Vorgänger würdigen Höhe. Ein Rückschritt wäre schon darum bedenklich, weil auch die gediegenste neue Klaviermusik die Errungenschaften jener Virtuosenperiode selten entbehren kann. Hans v. Bülow gebührt vor allem das Verdienst einer objektiven Vertretung der gesamten Klavierliteratur. Mit dem

gediegensten Können ausgestattet, mit ebenso viel genialer Inspiration als scharfem Kunstverstand begabt, verschmäht er im Dienst einer selbstlosen Reproduktion den Effekt des Augenblicks. Der frühverstorbene Tausig überflügelte ihn an Zuverlässigkeit der Technik, strebte auch wohl noch mehr nach einer ruhigen Plastik der Darstellung, welche sich mit dem funkensprühenden, stets geistreichen Wesen Bülows nicht immer vertrug. Auch H. Ehrlich (1822—1899) hielt sich als Konzertspieler derselben Richtung zugewandt, welche über dem dargestellten Kunstwerk den darstellenden Künstler vergessen lassen möchte. Anders ist es bei Rubinstein. Indem er sich in seinem Spiel gänzlich der selbsttätigen Phantasie überlässt, hält er die eigene Persönlichkeit stets im Vordergrund. Der prinzipielle Gegensatz eines objektiven und subjektiven Vortrags, welcher sich bei der inneren Unbestimmtheit der Tonsprache zu allen Zeiten der musikalischen Reproduktion bemächtigen musste, ist kaum je in solcher Schärfe zutage getreten, als bei dem gleichzeitigen öffentlichen Auftreten Tausigs und Rubinsteins gegen Ende der sechziger Jahre.

Während der objektive Vortrag nur den Intentionen des Komponisten gerecht werden möchte, soweit sie teils vorgeschrieben sind, teils aus dem Zusammenhange erschlossen werden, ist es das Ziel der subjektiven Auffassungsweise, diejenige Empfindung zum Ausdruck zu bringen, welche ein Werk in dem Künstler je nach Naturell oder augenblicklicher Stimmung wachruft. Im letzteren Fall wirkt nicht allein das vorgeführte Werk; in ebenso hohem Grade wirkt vielmehr die in der Reproduktion produktive Persönlichkeit des Künstlers. Liegt der Schwerpunkt der objektiven Richtung in der Reflexion, so reizt die subjektive durch den Zauber der Unmittelbarkeit.

Jede der beiden Kunstrichtungen hat selbstverständlich ihre Grenzen. Was den Objektivismus betrifft, so fragt es sich zunächst, wie weit eine genaue Kenntnis der Intention des Komponisten möglich ist. Äussere Vortragsbezeichnungen genügen nicht. Es kann also nur der Totalcharakter des darzustellenden Werkes maassgebend sein. Aber wie viel Werke gibt es denn, deren Auffassung ganz unzweideutig ist? Selbst Beethovensche Sonaten, deren in sich geschlossener Organismus noch am ersten eine feste Tonsprache repräsentiert, lassen der Subjektivität des Spielers unendliche Freiheit. Werke, wie die chromatische Phantasie S. Bachs, sind vollends auf subjektive Elemente angewiesen. Dazu kommt noch eine andere Schwierigkeit, nämlich in der Einzelleistung des Augenblicks alle individuellen Regungen auszuschliessen, und der Komposition stets eine passende Rezeptivität

entgegenzubringen. Gewiss hat Tausig diese Selbstverleugnung auf eine nahezu ideale Höhe getrieben; doch was dadurch sein Vortrag an klarer Geistigkeit gewann, verlor er an Wärme. — Das subjektive Vortragsprinzip hat ebenso seine Grenzen. Der reproduzierende Künstler darf nicht stets produktiv sein, wenigstens nicht im Sinne jener improvisierenden Produktion, welche der Kunstleistung den Stempel eines momentanen Stimmungsergusses verleiht. Denn erstens gibt es zu viel Werke von so klar gezeichnetem Stimmungsleben, dass eine künstlerische Wiedergabe sich auf das klar zutage Liegende beschränken muss; zweitens kann der Zusammenhang eine an sich mehrdeutige Partie recht gut in ein solches Licht stellen, dass eine Wiedergabe nach augenblicklicher Laune nur die Einheit des Stils gefährden würde. — Beide Kunstrichtungen gehen als gleichberechtigt nebeneinander her. Mag der eine Spieler immerhin subjektive Elemente ausschliessen, wo er sie entbehren kann, mag der andere sie hervorkehren, wo es dem Kunstwerke keinen Zwang antut. Was der eine durch den Vorzug überlegender Kritik gewinnt, wird der andere durch sympathische Unmittelbarkeit ersetzen.

In unsrer Zeit ist eine den höchsten Anforderungen gewachsene Technik etwas Alltägliches geworden; sie ist nicht mehr Selbstzweck, sie ist conditio sine qua non für den guten Musiker, der sich am Klavier öffentlich will hören lassen.

Die schönste Technik im Dienste der schönsten Idee, dies ist Kunstbedürfnis, dies ist der höchste Zielpunkt, dem das Klavierspiel nachzustreben hat. — Damit sei aber nicht jener einseitigen, ethisierenden Anschauung, welche das Schöne nur in der höchsten Idee anerkennt, Vorschub geleistet. Dem Höchsten beständig das Wort reden, macht sich leicht des Irrtums verdächtig, als habe die Kunst nur den Inhalt der Moral; über diese vom ethischen Gesichtspunkte aus ehrenwerte Meinung ist glücklicherweise das künstlerische Zeitbewusstsein hinausgeeilt. Auch das mehr im sinnlichen Reize enthaltene Schöne ist in den Umkreis des Klavierschönen aufzunehmen und unbedenklich die Ansicht mancher Theoretiker abzulehnen, welche, sich auf Beethovens Vorgang stützend, die technischen Errungenschaften der letzten Zeit anfeinden. Das Klavierspiel hat verschiedene Potenzen der Schönheit; es hiesse aber in die Rechte der Schönheitswissenschaft gewaltsam eingreifen, wollte man um des höchsten Grades willen die übrigen unbeachtet lassen.

So besteht also die Aufgabe der gegenwärtigen Klavierästhetik darin, die verschiedenen Formen des Schönen, jede ihrem Begriffe und ihrem Rechte gemäss, zu entwickeln und im

Umfange aller erst die Idee in ihrer Vollkommenheit nachzuweisen. Dass mit Vorliebe auf den höchsten Inhalt die Betonung gelegt wird, liegt in der Natur der Sache. Aber gerade weil der letztere sich nur auf Grund der vorangehenden Momente entwickelt, sind diese nicht zu übersehen.

Ohne Zweifel verwirklicht die Erkenntnis heutiger Musikbildung in der Praxis die eben aufgestellten Grundsätze. Das öffentliche Musikleben gibt in dieser Beziehung einen ziemlich sicheren Massstab; es lehrt uns, dass die gediegenen pianistischen Kräfte der Schönheitsidee in ihrem ganzen Umfange gerecht zu werden streben.

Und was die Praxis auf diese Weise erschaut, empirisch treu zu sammeln, zu beschreiben und in die Form eines geordneten Systems zu bringen, sei die Aufgabe des weiteren Teiles dieser Schrift.

---

## Drittes Kapitel.

### Geschichtlicher Überblick und Kritik der Klavierschulen und Schriften über Klavierspiel.

Die Geschichte des praktischen Klavierspiels, wie sie im Vorhergehenden zusammengefasst wurde, verlangt zur Ergänzung einen Überblick über die von den Meistern und Lehrern schriftlich niedergelegten Methoden. Theorie und Praxis gehören eins zum andern; jede dient zur Bestätigung der anderen, und die Erkenntnis beider vereinigt gibt erst das vollkommene geschichtliche Bild. Dieser Umstand möge die Stellung dieses Kapitels innerhalb des allgemeinen Teiles der Klavierästhetik rechtfertigen — diese Rechtfertigung ist deshalb aber namhaft zu machen, weil ein näheres Eingehen in so manches Detail auch eine Anreihung des Kapitels an die besondere Ausführung der Lehrmethode im zweiten Teile natürlich erscheinen lässt. Indes ist dieses Detail wieder nicht ausführlich genug, so dass das geschichtliche Interesse das methodische doch überwiegt. Diesen ganzen Abschnitt aber dem Werke überhaupt vorauszuschicken und ihn vielleicht mit der Überschrift: „Angabe der Quellen“ zu versehen, schien deshalb unzulässig, weil das methodische System des zweiten Teiles eine selbständigere und unabhängigere Stellung einnehmen muss, als eine rein historische Darstellung ihren Quellen gegenüber nötig hat. Überdem wird ein solches Vorausschicken durch den kritischen Gehalt eben

so abgelehnt, wie die Unterbringung unter den zweiten praktischen Teil durch die Beschränkung der detaillierten Ausführung.

Die methodischen Werke der länger und der nächst vergangenen Zeit haben natürlich einen verschiedenen Wert. Man muss ästhetisches Leben in der Theorie von dem in der Praxis unterscheiden. Ein Teil der grossen Meister des Spiels war schriftstellerischer Darstellung entweder nicht geneigt oder nicht gewachsen. Beides lässt sich aus einer gewissen Trockenheit reflexiver Betrachtungen erklären, die dem lebensvollen Ausatmen künstlerischer Produktivität gegenüber eine strenge und ernste Abstraktion sein muss, zu der sich die an unmittelbares Geniessen gewöhnte Lebenskraft nicht immer entschliesst. Somit fehlen von einem Teile der bedeutendsten Gewährsmänner Aufschlüsse, und es muss den Darstellungen der Zeitgenossen das Vertrauen geschenkt werden, dass sie mit gewissenhafter Treue und dem nötigen Scharfsinn die Theorie aus den Erscheinungen der künstlerischen Praxis abgenommen haben. Aber auch diese Darstellungen stehen auf sehr verschiedenen Standpunkten, und muss hier in Rücksicht auf die ästhetische Anschauung wiederum der geschichtlichen Mitteilung eine ähnliche Einschränkung auferlegt werden, wie im vorigen Kapitel. Es werden aus der grossen Zahl von Schulen und Lehrbüchern nur diejenigen namhaft zu machen sein, die in Form und Material bedeutsam und selbständig erscheinen oder wenigstens von wirklichen Künstlern herrühren, deren Mitteilung in solchem Falle zunächst zu berücksichtigen ist. Die grosse Zahl der Schriften, welche, durch keine absonderliche Selbständigkeit hervortretend, sich nur an die Hauptwerke anlehnen und in Wiederholungen oder Ausführungen von unnötiger Breite oder ungenügender Kürze bestehen, wurde im folgenden in der auszüglichen Darstellung der einzelnen Werke übergangen.

Dass die Hauptwerke unwillkürlich in etwas den Einfluss von Quellen auf die im nächsten Teile gegebene Ausführung ausgeübt haben und ausüben mussten, liegt in der Natur der Sache, wären sie auch nur zur Bestätigung eigener Erfahrungen des Verfassers zu Rate gezogen worden; überdem steht jede Erkenntnis auf historischem Grunde. Mehr aber wurden doch die praktische Anschauung des Meisterhaften, sowie die auf den Unterricht gerichteten und in das eigene Spiel sich anatomisch vertiefenden Beobachtungen dabei zugrunde gelegt, und müssen, wenn einmal von Quellen die Rede ist, hauptsächlich hervorgehoben werden. Was nebenbei dem ganzen Umkreise aller im folgenden aufgeführten Schriften fehlt, ist die Zurückführung

der Regeln auf die Einheit ästhetischen Gesetzes; so reichhaltig das Material von der Empirie angehäuft wurde, so trägt es mehr oder weniger eine sporadische Form, oder wo es vollständiger vorliegt, den Charakter reiner Erfahrungswissenschaft an sich. Dass der nächste Fortschritt das Viele auch hier zur Einheit der Idee erheben und den Schein der praktischen Willkür auf Kunstgesetze zurückführen muss, liegt im Bedürfnisse der Zeitanforderungen, und in diesem Versuche dürfte das Element liegen, das als ein neues die nachfolgenden Abhandlungen gegen die jetzt unmittelbar zu zitierenden Quellen abzeichnet.

---

Die von Forkel*) angeführten Quellen aus älterer Zeit beginnen mit Giov. Batista Donis (1593—1647) „Trattato sopra gl'instromenti di tasti" und schliessen mit einem von Joh. Carl Friedrich Rellstab (1759—1813): „Anleitung für Klavierspieler, den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend." Berlin, Rellstabsche Musikhandlung 1790.

Seine Liste ist aber nicht vollständig. Das wichtigste Schulwerk fürs 16./17. Jahrhundert ist

Girolamo Dirutas „Il Transsilvano", 2 Teile, Venedig 1597, 1609**). Gleich Bemetzrieders Klavierschule (s. u.) ist's in Dialogform geschrieben und die klarste theoretische Fixierung des Klavierspielsystems der altvenezianischen Schule. Es enthält Beigaben (Kompositionen der besten damaligen Meister wie Merulo, Gabrieli, Guami, Banchieri u. v. a.) und behandelt der Reihe nach die Elementarbegriffe, Fingersatz (sehr eingehend), die Kunst der Übertragung eines Gesanges aus den Stimmen in die Orgelpartitur und die Lehre von den Diminutionen, scheidet aber noch nicht scharf zwischen Klavier- und Orgelmusik.

Weniger wichtig sind im beginnenden 18. Jahrhundert Bert. Spiridions „Instructio nova", Bamberg, 4 Tle. 1669—1679, mehr ein Lehrbuch zum Generalbasspiel, und Lamberts „Principes du clavecin", Paris 1702 (28 Kap.).

Die eigentlich erste Klavierschule, eine Schule, die von der altgewohnten Vieldeutigkeit der Orgel- oder Klaviermusik nichts mehr wissen will, sondern sich ganz allein aufs Klavier beschränkt, ist

François Couperins „L'art de toucher le Clavecin", Paris 1717, ein Werk, das die ganze Kunst der französischen Clavecinistenschule in ein theoretisches System fasst und daneben wichtige subjektive Fingerzeige, allgemeine Ratschläge

*) Allgemeine Literatur der Musik, Leipzig 1792, S. 326 ff.

**) Vgl. C. Krebs in der „Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft" 1892, III.



und Bemerkungen ihres grössten Meisters bringt. Von besonderer Bedeutung zeigt sich in ihr Couperin als Lehrer der Jugend; alles, was er da rät, ist noch heute beherzigenswert. Sehr interessant sind auch seine Ausführungen über die Anwendung des Fingersatzes, wobei er durch die Vorschrift, bei Wiederholung desselben Tones Fingerwechsel vorzunehmen, einen tüchtigen Schritt weiter vorwärts tut. Auch den fünften Finger zieht er in erhöhtem Maasse heran, der Daumen wird freilich immer noch recht stiefmütterlich behandelt. Natürlich erfahren auch die für diese Schule charakteristischen agréments eingehende Erläuterung, überall aber tritt das Bestreben deutlich hervor, dem Klavierspieler allein unter Darlegung aller Ausdrucksmittel seines Instruments zu dienen.

Zwanzig Jahre später erscheint in Deutschland ein weiteres, zu den wichtigeren des 18. Jahrhunderts gehörendes Lehrbuch F. A. Maichelbeks „Die auf dem Klavier lehrende Caecilia“ op. II, Augsburg 1738, das freilich gleich dem Spiridionschen sich hauptsächlich an die Generalbasspieler wendet. — Dem Spezialgebiet des Fingersatzes wendet sich zu N. Pasqualis „The art of fingering the Harspichord“, London. — Gleichfalls keine weitere Verbreitung fand P. C. Humans „Musicus theoreticus-practicus“, 2 Tle., Nürnberg 1749, dessen zweiter Teil eine „methodische Klavier-Anweisung“ enthält. —

Unter allen Klavierschulen des 18. Jahrhunderts sind drei die bedeutendsten, und die Darlegung ihres Inhaltes macht ein ausführliches Eingehen auf die übrigen entbehrlich. Diese sind von K. Ph. E. Bach, Marpurg und Türk. Aber auch unter diesen macht das Werk von Türk den meisten Anspruch auf genauere Bekanntschaft. Ist Bachs berühmter „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ in Hinsicht auf Originalität als das erste gediegenere Werk dieser Art beachtungswerter, so fasst das Türksche Lehrbuch die Resultate desselben, sowie die Marpurgischen und aller dazwischen liegenden bedeutenderen Lehrbücher Erfahrungen doch mehr zusammen, ordnet und bereichert dieselben und verlangt, obschon nicht so epochemachend in Hinsicht der Ursprünglichkeit, von allen alten Schulwerken die genaueste Kenntnisnahme. Deshalb sei es gestattet, etwas kürzer über die übrigen Werke zu berichten und nur den Inhalt der Türkchen Klavierschule ganz ausführlich mitzuteilen.

Karl Philipp Emanuel Bach's „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonaten erläutert)

ist in Berlin im Selbstverlag 1753 zuerst, in zweiter Auflage 1759 (I. Teil), 1762 (II. Teil), hierauf erneuert 1782 und 1787 (Leipzig), zuletzt in einer von G. Schilling auf nicht zu rechtfertigende

Weise umgearbeiteten Ausgabe (1855) erschienen. Haydn sagte von diesem Buche, dass es für alle Zeiten die Schule aller Schulen sei und bleiben werde; Clementi bekennt, dass er alles, was er könne und wisse, seine neue Spielart, Applikatur, seinen sogenannten neuen Stil nur diesem Buche verdanke. Gerbers Lexikon nennt es das einzige klassische Werk in seiner Art; auch neuere, wie Fink und der zuletzt genannte Herausgeber desselben legen ein grosses Gewicht darauf. — Es liegt indes sein Hauptinteresse in der historischen Bedeutung, und unbegreiflich bleibt es, wie die Schillingsche Neuausgabe es unternehmen konnte, ein, seinem absolut technischen Inhalte nach unserer Zeit nicht mehr genügendes Werk seines historischen Schmuckes zu berauben, es unvollständig und im Gewande unserer Zeit dem Publikum vorzulegen. Sein Hauptverdienst liegt darin, dass es zum ersten Male in geistvollerer Weise die praktischen Erscheinungen des damaligen Klavierspiels einer theoretischen Analyse unterwirft. Was ihm aber fehlt, ist systematische Gliederung, wissenschaftliche Abgrenzung des Stoffes und die Unterbringung desselben unter einheitliche ästhetische Gesetze; es waltet eine beinahe aphoristische Form vor.

Das Werk zerfällt in zwei Hauptteile, wovon der erste das praktische Klavierspiel, der zweite die Lehre von der Begleitung, dem Vortrage, der freien Phantasie und der Harmonie behandelt. Man sieht schon aus diesen Überschriften, dass der Inhalt nicht einheitlich zusammengehört, dass Stoffe von allgemeinerer und speziellerer Bedeutung willkürlich aneinander gereiht sind. Als Akkompagnateur Friedrichs des Grossen legte der Verfasser auf die Begleitung ein Gewicht, welches dem Interesse einer Klavierschule nach unsrer Anschauung (nicht aber derjenigen der Autoren älterer Klavierschulen) nicht mehr entspricht. Die Harmonie gehört der Kompositionslehre an, die Improvisation ebenso; die wissenschaftliche Abgrenzung ist mithin in Verwirrung gebracht. — Das Hauptgewicht fällt auf den ersten Teil, und dieser gibt nach eingehender, Zweck, Anlage, Gebrauch und Ziel des Werkes, sowie das Wichtigste über die damaligen Tasteninstrumente (der Verf. empfiehlt Clavichord [für den Vortrag] und Flügel [zur Kraftentwickelung] abwechselnd zu gebrauchen) und ihre Behandlung erläuternder Einleitung folgende Abschnitte: 1) von der Fingersetzung (S. 15—50); 2) von den Manieren (S. 51—114); 3) vom Vortrag (S. 115—135) als seinen drei Hauptstücken.

Was in diesem Teile gesagt wird, ist allerdings wahr und richtig und bestätigt das im ersten Kapitel von der Spielweise Seb. Bachs Bemerkte, dass nämlich die Natur der Hand in harmonischer Betätigung ihrer Kräfte hier zum ersten Male erkannt ist, und dies in einer so treffenden Weise, dass es für alle Zeiten des Klavierspiels giltig bleibt. Nur ist es nicht vollständig, indem es den Spielorganismus auf die Finger allein beschränkt und einen Teil ihrer Fähigkeiten, der sich auf die Tonbildung unserer Instrumente bezieht, unberücksichtigt lassen musste. Auf andere Dinge, die heute zu den Elementen gehören, auf die Anwendung des Daumens z. B., wird von unsrem, derartige Dinge für „überwunden" ansehenden Standpunkte aus wieder

zu grosses Gewicht gelegt. — Im ganzen herrscht hier, wie auch noch in der Schule von Türk, das Prinzip des Theoretisierens in Dingen, die rein dem mechanischen Instinkt angehören. Czerny hat nach den älteren Anschauungen das Richtige getroffen, indem er alles, was der Mechanik angehört, durch zahllose Übungen und immer wiederkehrende Repetitionen zu gewinnen strebte. Dieser Weg ist offenbar viel dankbarer und macht die Mühe, die Fingersetzung für alle möglichen Fälle in Regeln zu fassen — ein Unternehmen, was beiläufig niemals vollständig gelingt — überflüssig. Die Applikatur ist auf ein einziges Grundprinzip zurückzuführen, und weder in Bachs noch in Türks bei weitem ausführlicheren Theorien ist die Behandlung übersichtlich, aus dem einfachen Grunde, weil sie zu weitschweifig ist.

Das zweite Kapitel behandelt zum ersten Male in sehr ausführlicher Weise die von ihm zu vorsichtigem, aus dem geistigen Charakter des Stückes und seiner technischen Anlage heraus entstehendem Gebrauch empfohlenen Manieren, d. h. die mannigfachen Arten der als „wesentliche“ meist in klein gedruckten Noten oder bestimmten Zeichen angedeuteten oder improvisatorisch als „willkürliche“ nicht notierten Verzierungen, welche in der älteren Literatur, teils aus Geschmack, teils um dem dürftigen Tone der Instrumente in anderer Weise zu Hilfe zu kommen, sehr gebräuchlich waren und heute grossenteils ausser Kurs gesetzt sind. Dieses vorwiegend, doch keineswegs ausschliesslich in historischem Sinne interessante und noch heute grundlegende Kapitel wird bei Gelegenheit der Marpurgschen und Türkschen Schule genauere Besprechung erfahren.

Endlich kommt im Dritten die Lehre vom Vortrage. Die letztere ist nicht tief und umfassend genug, wenngleich die Richtigkeit des auf das Allgemeine sich Beziehenden hervorgehoben werden muss. Allerdings muss man zur rechten Würdigung dieses Hauptstückes immer daran denken, dass den älteren Musikern die „Affektenlehre“, d. h. die Bestimmung des Vortrags aus dem geistigen Charakter des Stückes heraus in Fleisch und Blut übergegangen, war, als etwas Selbstverständliches gefordert und praktisch angewandt wurde, so dass sich der Autor hier detaillierende Ausführungen wenigstens für die Praxis sparen konnte. Man wird sich hier erinnern, welches Gewicht noch Leop. Mozart in seiner prächtigen Violinschule (Augsburg 1770, Lotter) auf die Beobachtung der nicht leichten Kunst (S. 258) legt, den richtigen „Affekt zu finden“; denn: „man muss nicht nur alles Angemerkte und Vorgeschriebene genau beobachten . . ., sondern man muss auch mit einer gewissen Empfindung spielen; man muss sich in den Affekt setzen, der auszudrücken ist . . . . Mit einem Worte (S. 260), man muss alles so spielen, dass man selbst davon gerührt wird.“ — Mechanische Geschicklichkeiten, Fertigkeit im Stegreifspielen, so führt Ph. E. Bach weiter aus, machen noch lange keinen echten Vortragskünstler aus. Ebenso fehlerhaft wie allzu grosse Geschwindigkeit und Feuer im Spiel ist allzu grosse Langsamkeit und hypochondrische Mattigkeit.

Bach führt nun aus: der gute Vortrag besteht darin, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte dem Gehör wahrnehmbar zu machen. Er sagt, die Musik enthielte als Inhalt eine Menge Affekte und Empfindungen, der Spieler müsse sie alle in sich selbst tragen, sich in alle Affekte versetzen können, müsse mit gerührt sein, und demgemäss seinen Vortrag einrichten. Man könne durch die Verschiedenheit des Gehöres einerlei Gedanken dem Ohre so veränderlich machen, dass man kaum mehr empfinde, dass es einerlei Ge-

danken gewesen seien. Dies trifft offenbar die Sache nur in allgemeinster Weise. Es wird nicht tief genug in die hier sich ergebenden Unterschiede der Idee eingegangen, auch werden die Mittel des Vortrags nur von ihrer äusserlichen Seite namhaft gemacht, nämlich als: Stärke und Schwäche der Töne, ihr Akzent, Schnellen, Schwellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge nicht oder am unrechten Ort gebraucht, hat einen schlechten Vortrag. Ein guter Vortrag besteht also darin, dass man alle Noten mit den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stückes abgewogenen Druck mit leichtem (rundem, reinem, fliessendem) Anschlage bei steter Berücksichtigung des benutzten Instrumentes zu Gehör bringt, dass man unter sorgfältiger Beobachtung der Affektenlehre Art und Eigenschaft des Allegro und Adagio beachtet und weder „klebericht“ noch zu kurz spielt. Aus der Seele muss man spielen, nicht wie ein abgerichteter Vogel. Alle Manieren zur Erreichung eines langen Tonhaltens (Triller, Mordenten usw.) müssen so vorgetragen werden, dass man bloss simple Noten zu hören glaubt. Um Einsicht in den wahren Inhalt und Affekt eines Stückes und seines richtigen Vortrages, seiner Manieren usw. zu erlangen, höre man oft einzelne Musiker oder musikübende Gesellschaften, namentlich aber gute Sänger. Denn man soll singend denken und sich oft die Gedanken zur Bestimmung des richtigen Vortrages vorsingen. Der zutreffende Bewegungsgrad des Stückes ist durch die italienischen Tempovorschriften, aus Inhalt und Bewegung der schnellsten Noten und Figuren zu bestimmen. Ein gutes Mittel, aufs Gemüt der Zuhörer zu wirken, bilden die freien Phantasien, die aus guter musikalischer Seele kommen, sprechend in hurtigen Überraschungen von einem Affekte zum andern eilen; das Phantasieren ohne Takt scheint dazu besonders geeignet, da jede Taktart eine Art Zwang mit sich führt, ähnlich wie beim begleiteten Rezitativ. Zum guten Vortrag ist die sorgfältige Respektierung nicht nur der Tempovorschriften, sondern auch der erläuternd beigesetzten Hilfsworte, der an die Noten gesetzten Bogen, Punkte, des Portamento, der Bebung usw. unerlässlich. Über die Verzierung der Kadenzen werden wir weiter unten bei Türk Ähnliches und Ausführlicheres erfahren. Bei Allegris mit zwei Reprisen muss man die Veränderungen vorsichtig anbringen. Man muss nicht alles verändern, weil es sonst ein neues Stück sein würde; namentlich die affektvollen sprechenden Stellen soll man unverändert lassen, alle Veränderungen aber nach dem Affekt des Stückes vornehmen. Sie müssen wenigstens ebenso gut wie das Original sein. Ihre richtige Anwendung ist oft schwer, da man oft simple Gedanken bunt verändern muss oder umgekehrt, da man das ganze Stück und eine genügende Abwechselung der Affekte beobachten muss. Man darf unter Umständen den Bass verändern, muss aber die Harmonie unangetastet und die den Affekt des Stückes bestimmenden Grundlinien deutlich durchschimmern lassen. Im ganzen kommt die Hauptsache auf die allgemeine Phrase hinaus, es müsse alles recht rund und geschmackvoll klingen, man müsse gute Musik hören — eine Regel, die in Ermangelung genauerer Angabe von den meisten nachbachischen Autoren wiederholt wird.

Gehören nun solche Aussprüche, sowie der Mangel ordnender Übersicht in der Aufstellung von allerhand Regeln (z. B. § 16, 17, 18) zu den Unvollkommenheiten dieses Werkes, so er-

hebt sich doch andererseits die Fülle seines Materials überhaupt, die energische Betonung der Affektenlehre, sowie die Grundanschauung, der Spieler müsse auch theoretisch gebildet, Improvisator und Generalbasspieler sein, weit über das historische Interesse. Der Schule ist als Anhang ein Exempelbuch (18 Probestücke in sechs Sonaten mit veränderten Reprisen) beigegeben, die später Rellstab (s. u.) in veränderter, gekürzter Weise herausgab.

Zwischen Ph. Em. Bach und Marpurg fallen die wenig verbreiteten Lehrbücher: C. A. Thilos „Grundregeln, wie man bey weniger Information sich selbst die Fundamente der Musik und des Claviers lernen kann", Koppenhagen 1753 —, ferner Königsbergers „Der wohl unterwiesene Clavierschüler", Augsburg 1755, endlich G. Chr. Weitzlers (Halters) „Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe, auf dem Clavier nach Noten zu spielen", Königsberg 1755.

Wir gehen nun über zum zweiten Hauptwerk des 18. Jahrhunderts, zu

Friedrich Wilhelm Marpurgs „Anleitung zum Klavierspielen, der schönen Ausübung der heutigen Zeit gemäss entworfen". Berlin 1755 bei Haude & Spener, 2. Aufl. 1765.

Türks Schule hat sich mit den Resultaten dieses kleinen, aber methodisch abgefassten Werkchens bereichert. Eine genauere Bekanntschaft ist aber sehr lohnend in bezug auf die Regeln über Fingersatz und über Manieren, die hier nächst der gewöhnlichen Ausbreitung über allerhand Elemente den Hauptinhalt bilden.
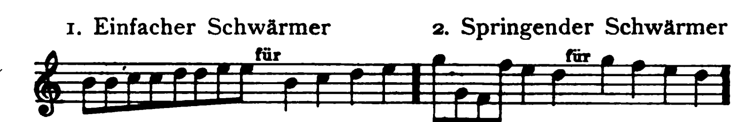
Seine Einteilung ist logisch genug. Das erste Hauptstück, in neun Abschnitte geteilt, gibt eine gute Elementartheorie der Musik; es behandelt der Reihe nach die Benennung der Töne, die Noten, ihren Wert, usw., die Schlüssel, den Takt, die Pausen und übrigen musikalischen Zeichen, die Tonarten und — in zwei besonderen „Artikeln" — die Manieren. Dieses ist der wichtigste, für eine tiefere Kenntnis der als selbstverständlich erlaubten und geforderten Freiheiten in Verzierungen, Auszierungen, Ausfüllungen usw. in der alten Klaviermusik gleich den Ausführungen in Quantz' Flötenschule oder Mozarts Violinschule für uns epochemachende und unvergängliche, ja autoritative Teil des Buches, das darin — namentlich wegen der klaren, von reichen Notenbeispielen unterstützten Darstellung dieses Teiles — zur Fundgrube von zur richtigen Kenntnis alter, nur aus ihrem Zeitgeiste heraus gut zu verstehender Klaviermusik und ihrem Vortrag nötigen Anweisungen wird, die auf dem ästhetischen Gesetze der nur dem Geschmacke untertanen Freiheit des Spielers jener Zeiten sich stützen. Diese dem subjektiven Geschmacke überlassenen auszierenden Manieren, die aus Italien herüberkamen, nennt Marpurg willkürliche oder „Setzmanieren", die aus Frankreich (Clavecinisten) stammenden regulären, genau vorgeschriebenen Manieren, als da sind: Bebung, Vorschlag, Nachschlag, Doppelvorschlag, Schleifer, Doppel-

schlag, Triller, Mordent, Brechung: wesentliche oder Spielmanieren. Die Setzmanieren sind „nichts anders als eine Verbindung einer oder mehrer Nebennoten mit einer Hauptnote aus der Melodie; sind sie in der Harmonie enthalten, so heissen sie harmonische Nebennoten, wo nicht, Wechsel- oder durchgehende Noten“. Die Spielmanieren „pfleget man zum Unterscheid der eben gedachten willkührlichen, insgemein wesentliche Manieren zu nennen, weil sie überall in jedem Stücke gebraucht werden“. Das zweite Hauptstück des Werkes ist den praktischen Grundsätzen des Klavierspielens oder der Lehre von der Fingersetzung gewidmet und umfasst neben der Einleitung drei Abschnitte: von dem besonderen Gebrauch eines jeden Fingers in Ansehung der vier anderen, von der Befingerung mehrstimmiger Sätze und (in 3 Artikeln) von der näheren Anwendung der Regeln der Applikatur, alles in knappster, vorzüglich pädagogischer und klarster Art und Weise dargestellt. Das Wesentlichste dieser Kapitel hat Türk in seiner grossen Klavierschule, zu der wir bald übergehen, zusammengefasst und eingehender dargestellt, und so erübrigt sich ein ausführliches Eingehen auf ihren Inhalt, zumal ihre ästhetische Bedeutung an die der Manieren-Kapitel nicht entfernt heranreicht. Marpurg hat eben nicht nur die schwierigen „willkürlichen Manieren“, in ihrer Einteilung nach 5 Klassen, sondern, was für uns kaum minder wichtig zu wissen ist, auch knapp und klar Zweck und Grenzen ihrer Anwendung festgelegt (S. 43): „Mit diesen itzt erklärten Setzmanieren werden die sogenannten Cadenzen, ingleichen die willkührlichen Veränderungen gemacht, mit welchen man aus dem Stegereif ein Stück auszuzieren pfleget“, und sagt, dass „ein Stück wohl ohne jede willkührliche Zierrathen, aber niemals ohne diese kleine wesentliche Ausschmückungen vorgetragen werden“ kann, dass kein Instrument ihrer mehr bedarf als das Klavier. Freilich muss man sich vor jeder übertrieben reichen Anwendung derselben hüten. Die erste Klasse (S. 39 f.) beherbergt die einfachen (1) und (Abwechselung mit der Oktave) springenden (2) Schwärmer bei Verkleinerung der Hauptnote durch sich selbst (Unterarten: Schwärmer mit Abkürzen (3), Trennen (4), [Unterdrückung der kleineren zweiten bzw. ersten], Rückung (5), Haltung (6), als „schwebende Manieren“. Die zweite die „lauffenden Figuren“ (7), (stufenweise auf- und abwärts) die dritte die „rollenden Figuren“ (Walze, Groppo (8), Halbzirkel (mezzo circulo) (9), die Noten gehen nicht gerade fort, sondern man weicht von einer auf die andere beständig zurück), die vierte die „springenden Figuren“ als akkordische Brechungen (10), die letzte die „vermischten Manieren“ (Vermischungen aller vorigen als Passagen, Gänge, Wendungen usw.).

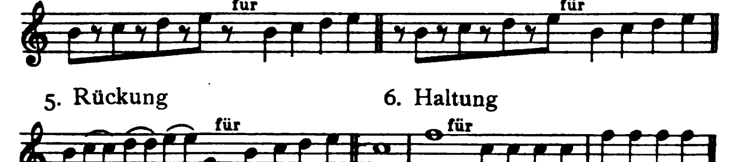
Zum Lernen des Klavierspieles hält er nicht, wie man erwarten sollte, das schattierungsfähigere Clavichord, sondern den Flügel, und ganz besonders den von ihm für Ausführung der „Bebung“ besonders geliebten Hohlfeldischen Bogenflügel — auch ein später wieder aufgegebener Versuch, die Wirkung der Streichinstrumente mit der des Klaviers zu vereinen — am geeignetsten, „weil der Ton sich nicht so bald darauf verliehret, und man folglich eher höret, ob der Scholar, nach erloschnem Wehrte der Noten, die Finger hurtig von den Tasten aufhebet oder nicht, und man ihn dadurch vor der klebrichten Spielart bewahren kann“ — eine Befürchtung des „unsauberen Spielens“, wie wir heute sagen, die durch alle Klavierlehrbücher des 18. Jahrhunderts geht.

Nun zur Erklärung Marpurgs Notenbeispiele:

1. Einfacher Schwärmer    2. Springender Schwärmer
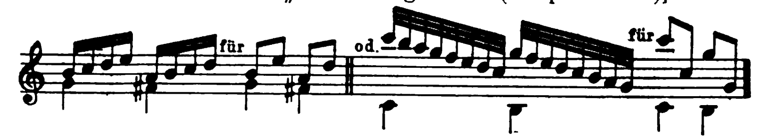



3. Schwärmer mit Abkürzen  4. Schwärmer m. Trennen od. Verbeissen
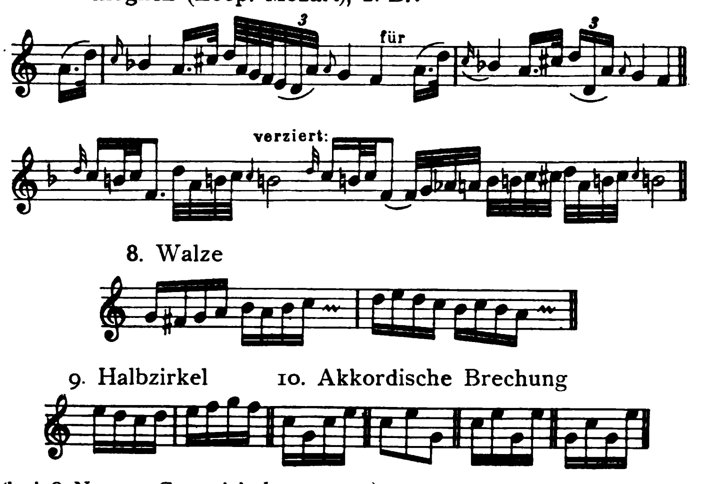



5. Rückung    6. Haltung

7. Laufende Figuren, Tiraten [im langsamen Tempo auch „Züge", im schnellen „Schüsse" genannt (Leop. Mozart)].




auch in Triolen-, chromatischen Skalen-, Terzintervall-Ausfüllungen möglich (Leop. Mozart), z. B.:
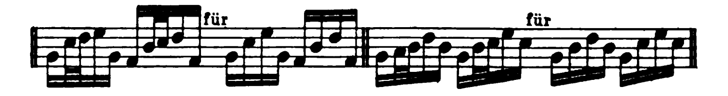



8. Walze

9. Halbzirkel    10. Akkordische Brechung

(bei 8 Noten: Ganzzirkel genannt.)

Akzentuierte Brechung



Ein weiterer sehr wichtiger, in neuerer Zeit erst wieder recht wesentlich hervorgehobener Punkt verdient gleichfalls als höchst beachtenswert auf das Verdienst dieses Werkchens zurückgeführt zu werden. Er betrifft die technischen Elemente. Marpurg verlangt (I, § 8 gleich Ph. Em. Bach), dass die Nerven (= Sehnen) beim Spiel von den jungen Klavierschülern ganz schlaff gehalten werden, und die Finger in dem Gefühle einer solchen Freiheit zu lassen sind, als ob sie „nichts damit zu tun hätten". Noch Rellstab (s. u.) dringt auf Erfüllung dieser uns heute selbstverständlich erscheinenden Forderung. Dieser allerdings nicht präzis ausgedrückte Wink verrät einen tiefen Einblick in die mechanischen Bedingungen des Spieles, und wir werden später darüber Genaueres mitteilen. — Betreffs sonstiger Äusserlichkeiten ist es von Interesse, dass der Verfasser den Sitz am Klavier als 6—10 Zoll weit, je nach der Grösse des Spielenden, bestimmt und verlangt, dass der untere Teil des Ellbogens mit dem Handgelenk und den Fingerspitzen in horizontaler Linie gehalten werde.

Zwischen Marpurg und Türk schieben sich eine ganze Reihe von Klavierschulen ein, deren Verbreitung jedoch im allgemeinen bei weitem nicht dieselbe ausgedehnte wurde. Die wichtigsten sind folgende:

L. Frischmuth, Korte en zaakelyke Onderwijsing, Amsterdam 1758; Anonym, The complete Tutor for the Harpsichord or Spinnet, London ca. 1765.

Sehr verbreitet war G. S. Löhleins Clavierschule, Leipzig und Züllichau, Frommann 1765 (1772, 1779 usw. bis 1825), gut methodisch knapp abgefasst und im allgemeinen auf Ph. Em. Bach, Marpurg und Sorge fussend. Der 1. Teil des 1. Bd. bringt eine Elementartheorie der Musik (Noten, Pausen, Takt, Schlüssel, Verzierungen, Fingersatzlehre, von der Melodie und dem Spielen selbst, Notenlesung, Stimmung und Inachtnehmung des Klaviers), der 2. eine ausführliche Harmonielehre nach Rameau, sehr wichtige und zeitgeschichtlich interessante Anweisungen für das Akkompagnement (namentlich des Rezitativs) und das Phantasieren. Bd. II enthält eine Generalbassschule und 6 Sonaten. — Die wichtige Manierenlehre tut er auf 2½ Seiten ab. „Man hat (S. 14) in neuern Zeiten besondere Zeichen erfunden, ihren Vortrag damit zu bestimmen. Herr Bach (Ph. Em.!) ist . . . der erste, der sie dem Publico mitgeteilet hat, da sie sonsten nur die besten Clavierspieler als ein Geheimnis für sich behielten." Die willkürlichen Manieren, soweit sie in diesem Ausspruch nicht schon einbegriffen sind, erwähnt er überhaupt nicht. Beim Triller verlangt er Nachschlag und rasches Abgleiten des vorletzten Fingers (Schnellen). Die für die richtige Interpretation auch der alten Klaviermusik so grundlegende Affektenlehre stellt er (S. 63) voran. Alles hängt vom Vortrag, vom Anschlage (touche) ab. Man muss (S. 64) „durch diesen, aus der Seele oder Empfindung die Finger gleichsam reden lassen, um den Zuhörer in die Leidenschaft (= Gemütsstimmung) zu versetzen, die der Komponist zu erregen gesucht hat, den Anschlag der Stimmung des Stückes gemäss einrichten." „Ein Musicus (S. 65) muss Genie und Gefühl haben, wenn

er durch sein Spielen Leidenschaften erregen will, denn wer selber nicht empfindet, so kann er durch sein Spielen nur höchstens Lust zum Tanzen machen; ein solcher verdient aber den Namen Musicus nicht". In dem Kapitel über Fingersatz wird (S. 18, Anm.) die Bemerkung interessieren, dass es zu L.s Zeiten tatsächlich noch einige gab, „die es für unanständig halten, den Daumen beym Clavierspielen zu gebrauchen". Man soll (S. 20) beim Anfänger auch nicht zu lange mit dem Studium der Mollskalen warten, da sein Ohr sonst allzu sehr von den Durtönen eingenommen ist. Seine kurzen Bemerkungen im neunten Kapitel „Vom richtigen Notenlesen" gehen, obwohl gut pädagogisch, über Bekanntes nicht hinaus. Wer geschmackvoll spielen will, muss den Unterschied zwischen leichter und schwerer Zeit, die in der Regel stärkere Betonung der Dissonanzen, die Markierungen der Wendungen in eine andere Tonart, die sorgfältige Beobachtung der über den Noten gesetzten Zeichen (Bogen, Punkte usw.), den Vortrag der Triolen in gleichem Werte mit Betonung (nicht längerer Haltung) der ersten Note nicht vergessen. — Weil seine Bemerkungen über die Begleitung des Rezitativs (S. 156 f.) knapp und klar sind, und diese Materie (vgl. Bach, Marpurg, Wolf, Türk u. a.) auch für die Ästhetik des Klavierspiels wichtig und heute fast unbekannt erscheint, seien seine wichtigsten Vorschriften als typisch ein für alle mal erwähnt: Sich nach dem Sänger richten, unter Umständen ganz frei im Takt spielen, die Harmonien auf verschiedene Art brechen (also nicht glatt anschlagen!), dem Sänger schwierige Intervalle vorwegschlagen, im Basse ruhig harmonische Ausfüllungen vornehmen, aber nach der Brechung auf den mit gewöhnlichen Noten vorgeschriebenen Noten liegen bleiben. Nicht arpeggiert wird bei Schlussfällen (Kadenzierungen) und Einsätzen nach einer Pause, die besonders kurz zu geben sind, wenn zwei Akkorde auf sie folgen.

Neben Löhlein ist weiterhin zu erwähnen J. F. Wiedeburg, Der sich selbst informierende Klavierspieler, 3 Tle., Halle (u. Leipzig), Waisenhausbuchhandlung 1765/7, 1775 (desgl.); des Nordener Wiedeburgs Werk ist also im ersten Teile eine Elementar-Klavierschule für den Selbstunterricht. Er gibt im ersten Buch eine Elementartheorie des Klavierspiels (Von der Erkenntnis der Klaviere, von den Noten, dem Zeitmass, Fingersatz, Akkord-, Tonartenlehre und kurze Anweisung, ein Lied mit dem Generalbass zu begleiten). Mit Ph. Em. Bach und Marpurg verlangt er ein Spiel „mit schlappen Nerven und gebogenen Fingern, den Daumen (nicht herabhängend) über der Tastatur", zur ruhigen Fingerhaltung namentlich beim Daumengebrauch will er rigoros ein Stückchen Blei auf die Hände gelegt haben, das nicht herabfallen darf. Den Takt empfiehlt er mit Hilfe einer Wanduhr (Hanguhr) zu lernen, die Anfangsgründe des Generalbasses und den Fingersatz sucht er mit Hilfe des grossen Hallischen Gesangbuches zu lehren. Alles, da es ja auf einen immer natürlich sehr problematisch bleibenden Selbstunterricht ankommt, mit deutscher Gründlichkeit, aber zugleich mit einer freilich gebotenen, aber wahrhaft furchtbaren Pedanterie und nervenzerrüttenden Umständlichkeit und Abschweifungssucht. In den Prinzipien des vorgetragenen Lehrstoffes fusst Wiedeburg durchaus — namentlich vor allem in der Fingersatztheorie — auf Ph. Em. Bach. Von grossem Werte zur Ergründung vieler Einzelheiten alter Klaviertechnik ist namentlich der grosse, einen ganzen dicken Band füllende dritte Teil des umfangreichen Werkes: Die Anleitung zum Phantasieren und Komponieren, während der wieder sehr

umfangreiche zweite Teil des I. Bd. in 2 Hauptkapiteln eine eingehende Generalbasslehre enthält unter besonderer Zugrundelegung von Sätzen aus dem Wernigeroder Choralbuch. — Es folgen: Chr. G. Tubel, Kurzer Unterricht von der Musik, Amsterdam 1767; Bemetzrieder (u. Diderot), Leçons de clavecin et principes d'harmonie (voller Schwächen), Paris 1771 (in behaglich ausgesponnener Trialogform [Lehrer, Schüler, Philosoph Diderot]); Chr. C. Töpfer, Anfangsgründe zur Erlernung der Musik, und insonderheit des Claviers, Breslau 1773: H. Laag, Anfangsgründe zum Klavierspielen und Generalbass, Osnabrück 1774; F. X. Riegler, Anleitung zum Clavier, Wien 1779; J. Hess, Korte en eenvoud. handleyd. tot h. leeren van't clavecimbel of orgel-spel, Gouda 1779; C. B. Schmidtchen, Kurzgefasste Anfangsgründe auf das Clavier, Leipzig 1781; J. A. Kobrich, Gründliche Klavierschule, Augsburg 1782 (geringwertig); L. F. Despréaux, Cours d'éducation de Clavecin ou Piano forte, 3 Tle., Paris 1782/3; J. S. Petri, Anleitung zur praktischen Musik, Leipzig 1782 (III, 2: Vom Klaviere und der Klavierapplikatur); G. S. Merbach, Clavierschule für Kinder, Leipzig 1783.

Mit Löhlein und Wiedeburg eins der wichtigeren Werke dieser Zwischenzeit ist G. Fr. Wolfs Unterricht im Clavierspiel, Göttingen 1783, neue Aufl., Halle 1784, 1789, 1799. Der I. Teil enthält die Klavierschule, der II. eine Generalbassanleitung. Im allgemeinen fusst das Werkchen auf Ph. Em. Bach, Kirnberger, Türk (s. u.), Löhlein und Marpurg. Die Klavierschule ist eingeteilt in neun Kapitel und reich an guten, durchdachten Ratschlägen. So sagt Wolf (S. 94): „Man ergreife nur alle mögliche Gelegenheit, gute und vollständige Musiken zu hören, vorzüglich aber gute Sänger, denn alles, was man gut vortragen will, muss man sich selbst vorsingen oder wenigstens singend denken können. Denn der Klavierspieler, sowie der Komponist, der nicht singen oder singend denken kann, wird auch nie im Stande seyn, etwas singend vorzutragen und zu setzen, welches doch die Hauptsache eines Klavierspielers und Komponisten ist." Wolf ist Gegner übertriebener Anwendung der „Manieren" und teilt manches zeitgeschichtlich Interessante mit, so die Bezeichnung 𝄵 für den beschleunigten Allabreve-Takt, so die wichtigen Regeln für das Akkompagnement des Rezitativs.

Dicht vor Erscheinen der Türkschen Schule fallen noch die Elementar-Werke: Bach-Ricci, Methode ou Recueil de Connoissances élémentaires pour le Fortepiano ou Clavecin, Paris 1788, Hodermann, Kurzer Unterricht für Musikanfänger, Amsterdam 1789, unmittelbar nach demselben die ganz in Türk aufgehende „Kurze Anweisung zum Clavierspielen" von Nagel, Halle, Hendel 1791 als Anhang der „Musikalischen Monatsschrift 1790."

Das dritte Hauptwerk unter den Klavierschulen des 18. Jahrhunderts ist nun:

Daniel Gottlob Türks „Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen." Leipzig 1789. (Schwickert.) In neuer Auflage 1802. Ein Auszug daraus erschien Halle und Leipzig 1792 und 1805.

Der Inhalt dieses Werkes ist in möglichst gedrängter Übersicht folgender:

Die Einleitung enthält eine Aufzählung aller Arten von Tasteninstrumenten, wobei Guido von Arezzo als der Erfinder des Klaviers

oder Klavichordes bezeichnet wird. — Die Haltung des Spielers wird etwas anders als bei Marpurg angegeben, nämlich die Entfernung von der Tastatur 10—14 Zoll. Die Hände sollen einige Zoll tiefer sein als der Ellbogen; der Mittelfinger wird eingebogen, der Daumen geradeaus, der fünfte je nach Bedürfnis ausgestreckt oder gekrümmt gehalten. (Man vergleiche diese Regel mit der Angabe Marpurgs und mit der Handstellung Seb. Bachs, die im zweiten Kapitel beschrieben wurde.) Die Finger dürfen nicht zu nahe beisammen stehen, sie allein sollen spielen, der übrige Teil ruhig sein; nur bei Sprüngen findet eine kleine Bewegung der Hände und Arme statt. Ausserdem müssen die Hände so wenig wie möglich einwärts gehalten werden, und beim Staccato nicht minder als beim Legato in gleicher Höhe über der Tastatur verharren. Besondere Berücksichtigung verlangen der vierte und fünfte Finger, die strengste Bindung ist stets zu beobachten. — Ausserdem darf die Haltung des Spielers nicht gekrümmt sein, und die Füsse müssen fest aufstehen.

Mit Übergehung einiger allgemeiner Winke über das Studium wenden wir uns sofort zur eigentlichen Ausführung der Lehrmethode. Das erste Kapitel behandelt die gewöhnlichen Elemente (Elementartheorie), das zweite im ersten Abschnitt den Takt. — Die Kunst, den Takt zu lehren, ist eine noch heutzutage nicht erschöpfte Frage, und beachtenswert ist das, was Türk darüber sagt: „Das Takthalten ist wichtiger als die Ausbildung der Geläufigkeit". Zu seiner Vorübung soll der Schüler den Takt schlagen, während der Lehrer spielt. Vorausgesetzt wird aber einige Fertigkeit in der Notenkenntnis. Zuerst spiele der Schüler lauter gleich lange Noten mit einer Hand, sodann von verschiedener Gattung, wobei der Lehrer den Bass übernimmt, drittens mit beiden Händen erst gleich lange, sodann verschiedene Notenarten. Die Einteilung kleinerer Noten ist schwerer; ein festes Eintreten der Taktanfänge ist zwar ein nötiges, aber nicht ausreichendes Kennzeichen, die Genauigkeit muss bis ins Einzelne gehen. Die schwierigen Fälle im Zusammenspiel ungleicher Notengattungen sind im Anfang noch zu umgehen. Das laute Zählen des Schülers ist dabei nützlich, kann später erst weggelassen werden, muss aber in schwierigen Fällen immer wieder eintreten.

Hierauf folgt der zweite Abschnitt über die Bewegung und den Charakter eines Tonstücks. Absolut genommen, lässt sich die Geschwindigkeit nicht genau bestimmen; interessant ist die dabei mitgeteilte Notiz von Quantz*), welcher für jeden halben Takt eines Allegro assai die Schnelligkeit eines Pulsschlages festsetzt, im Allegro den Gang eines Viertels, im Adagio cantabile den eines Achtels, im Adagio assai die Dauer eines halben Achtels auf einen Pulsschlag nimmt. Tonstücke im Alla breve-Takt sollen aber auf jeden Pulsschlag einen ganzen Takt bringen.

Nachdem im 3. Kapitel die theoretischen und terminologischen Elemente abgehandelt worden, folgt im 4. Kapitel eine sehr ausführliche Beschreibung der Fingersetzung. — Dieselbe ist durch die klare Einsicht in das Wesen der Hand sehr beachtenswert und findet sich, A. E. Müllers und Czernys Schule ausgenommen, nirgends in solcher Genauigkeit wieder. Wie bei Bachs Werke bereits bemerkt wurde, ist eine Ausführung im Detail, theoretisch genommen, nicht möglich, und wir enthalten uns bei der Mitteilung dieses nicht un-

*) In seinem „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen", Berlin 1752.

wichtigen Kapitels der ins Einzelne sehr weit eindringenden Angaben Türks. Wichtiger sind folgende allgemeine Prinzipien.

Die bequemste Fingersetzung ist die beste, d. h. diejenige, wobei die Hand am ruhigsten bleiben kann. Diese Bequemlichkeit beruht aber auf der Natur der Sache, nicht auf unüberlegt angeeigneten Gewohnheiten. Der Fingersatz muss immer mit Rücksicht auf die Folge der nächst kommenden Noten eingerichtet werden.

Nach diesen ganz allgemeinen Grundsätzen ergeben sich folgende zehn Hauptregeln:

1. Der fünfte Finger und Daumen werden nur im Notfalle auf eine Obertaste gesetzt, z. B. bei Sprüngen, Spannungen, oder wenn der höchste Ton in der rechten Hand (für die linke gilt allemal die entgegengesetzte Bestimmung) den Eintritt des fünften bequem erscheinen lässt.
2. Man darf nicht mit einem Finger hintereinander zwei Tasten bespielen. Nur bei Pausen und beim Staccato ergeben sich Ausnahmen.
3. Wenn bei aufwärts fortschreitenden Stellen die Finger der rechten Hand nicht ausreichen, setzt man den Daumen unter, „man steckt, (biegt oder zieht) ihn herunter, man lässt ihn gleichsam unvermerkt unter den andern Finger kriechen". Ein Untersetzen unter den fünften ist nicht erlaubt.
4. Reichen bei abwärts gehenden Stellen die Finger nicht aus, so setzt man längere Finger über den Daumen, nur nicht den fünften, besonders nicht, wenn der Daumen auf einer Obertaste steht. Man kann auch den dritten über den vierten, vierten über den fünften, dritten über den fünften setzen, vorausgesetzt, dass der kürzere Finger nicht auf einer Obertaste steht. Im äussersten Notfalle setzt man auch 3 über 2*), oder gar einen kürzeren Finger über einen längeren.
5. Den Daumen setzt man gern vor oder nach einer Obertaste ein.
6. Man gebraucht die Finger, wie sie der Reihe nach folgen, bei stufenweisen Tonfolgen.
7. Oft muss man, dieser Regel entgegen, ausser der Reihe einen Finger einsetzen, z. B. 5 neben 2.
8. Bei Intervallen, die grösser als eine Sekunde sind, lässt man so viel Finger ungebraucht, als Noten übersprungen werden, z. B. bei einer Terz einen Finger; doch kommen auch Ausnahmen vor.
9. Bei schnell wiederholten Tönen wechselt man mit den Fingern ab, der fünfte wird meist ausgelassen.
10. Häufig müssen zwei oder mehrere Finger auf einer Taste sich ablösen, ohne dieselbe wieder anzuschlagen.

Nach diesen Regeln im ersten Abschnitt wird der Fingersatz im zweiten Abschnitt für eine grosse Menge besonderer Fälle im einzelnen noch weiter ausgeführt. Zunächst für die Tonleitern, Hierauf folgen im dritten Abschnitt Doppelgriffe, in genauer Folge von der Sekunde an bis zu Nonen und Decimen; diesen schliessen sich im folgenden drei-, vier-, fünfstimmige Griffe an, und der fünfte (letzte) Abschnitt behandelt das Überschlagen der Hände, sowie

*) Die Zahlen bedeuten die entsprechenden Finger.

die Verteilung der Stimmen im polyphonen Spiel unter die beiden Hände.

In den nächstfolgenden Kapiteln (5—7) folgt nun die dem älteren Klavierspiel so wichtige Lehre von den Verzierungen und Manieren, und da diese in keiner der früheren nach-Bachischen oder späteren Schulen des Klavierspiels — in der Geigenlehre besitzen wir die weitläufigen ergänzenden Ausführungen in Leop. Mozarts Violinschule (s. o., IX—XI Hauptstück) — so ausführlich wieder behandelt werden, so folgt hier ein kurzer Überblick,

Jeder Ton, welcher zur Verzierung der Melodie eine Zeit lang an der Stelle der unmittelbar darauf folgenden Note angebracht ist, heisst Vorschlag. Seine Geltung wird von dem Haupttone abgezogen. Man bedient sich dieser Verzierung, um dadurch mehr Zusammenhang, Reiz, Lebhaftigkeit in den Gesang zu bringen und die Harmonie durch eingemischte Dissonanzen mannigfacher zu gestalten.

Die langen Vorschläge. Hier bekommt der Vorschlag den halben Wert der Hauptnote, wenn diese in zwei gleiche Teile geteilt werden kann, und muss auch demgemäss sein Wert so bezeichnet werden, obwohl manche Komponisten dies nicht tun. Quantz schreibt z. B. immer nur ein Achtel. — Bei einer punktierten dreiteiligen Note erhält der Vorschlag zwei Dritteile, bei langsamen affektvollen Stellen wird der Punkt noch um die Hälfte verlängert. (In sämtlichen Beispielen folgt die Art der Ausführung unmittelbar hinterher.) Der Vorschlag bekommt die volle Geltung der Hauptnote, wenn an diese eine gleich hohe gebunden ist. Hinsichtlich des Vortrags ist zu bemerken, dass der Vorschlag stärker als die Hauptnote gespielt werden muss. Die letztere wird schwach abgezogen. Türk führt dabei an, dass Ph. E. Bach, Marpurg und Agricola gerade das Gegenteil verlangen, Leopold Mozart aber seiner Ansicht beipflichte.

Die kurzen Vorschläge. Die Bezeichnung derselben durch einen kleinen Strich mitten durch die Fahne der Note erwähnt der Verfasser erst in der zweiten Ausgabe als eine neu auftauchende Schreibweise. In der ersten Ausgabe ist ihm diese noch unbekannt. Das hier sonst Mitgeteilte darf als allgemein bekannt vorausgesetzt werden, ebenso das über die Nachschläge, die umgekehrt in die Zeit der vorhergehenden Note fallen. — Wichtiger ist das sechste

Kapitel von den wesentlichen Manieren. Diese sollen den Tönen mehr Nachdruck geben, die Melodie verschönern, den Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen verstärken, ausser der nötigen Mannigfaltigkeit Licht und Schatten in ein Tonstück bringen. Es gibt wesentliche und zufällige Manieren*); diese werden teils vom Komponisten vorgeschrieben, teils vom Spieler erfunden, jene nur vom Komponisten angegeben. In der Wahl der Manieren hüte man sich ja vor Überhäufung, und wenn man sie anwendet, geschehe dies dem Charakter des Tonstückes gemäss. So dürfen z. B. in einem Largo mesto keine Triller, Mordenten, Schneller vorkommen, sondern lieber punktierte Anschläge, lange Schleifer, Vorschläge**). Das Tempo der Manieren richtet sich nach dem des Ton-

*) Vgl. oben Marpurg und Ph. E. Bach.
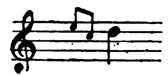
**) Löhlein, a. a. O. S. 65, warnt vor der Überladung der Adagien durch allzuviel „eitel buntschäckigte Manieren und Trillerchen, so insgemein die Kennzeichen der Unem-

stückes. Man wechsele, um Einförmigkeit zu vermeiden, mit den Manieren ab. Bei längeren Noten stehen zweckmässiger grössere Manieren als bei kürzeren. Alle wesentlichen Manieren, die durch kleine Noten ausgeschrieben sind, werden in der Zeit der Hauptnote eingesetzt und ihr Wert von dieser abgezogen. Es folgen nun näher:

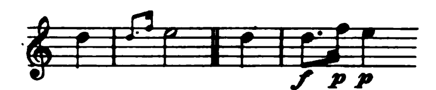
1. Der Anschlag (auch Doppelvorschlag genannt). Er entsteht, wenn vor einer Hauptnote zwei Vorschläge, einer von unten, einer von oben angebracht sind. Man unterscheidet den kurzen und den langen Anschlag. Beim kurzen ist die zweite Note die Sekunde von oben, die erste verändert ihren Ort; ihr Vortrag ist nach Bach, Agricola, L. Mozart, Hiller schwächer als die Hauptnote



Es gibt auch umgekehrte Anschläge (in Gegenbewegung):
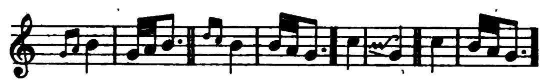


Der lange oder punktierte Anschlag hat einen unveränderlich kurzen und einen veränderlich langen Vorschlag. Er kommt im langsamen Tempo vor und wird langsam ausgeführt. Für die Hauptnote bleibt oft nur der kleinste Teil ihres Wertes übrig.



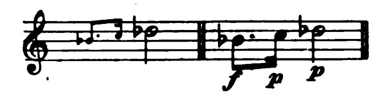

[Der Anschlag muss stets deutlich mit Noten ausgeschrieben werden.]

2. Der Schleifer (Coulé). Dieser besteht unabänderlich bloss aus stufenweis auf einander folgenden Vorschlägen






Es gibt kurze unpunktierte, oder lange punktierte. Die Anwendung der letzteren ist ganz ähnlich wie bei dem Anschlage. Der punktierte Ton ist stark, die andern schwach




pfindlichkeit und Unwissenheit sind. Ist dieses nicht eben das, als wenn der Arlequin in seinem bunten Habite eine tragische Rolle spielen wollte?"

Oft bekommt die Hauptnote nur einen sehr kleinen Teil ihres Wertes. Ist sie an eine gleich hohe gebunden, so erhält der Schleifer ihren ganzen Wert



3. Der Schneller (Pincé renversé) besteht aus dem vorgeschriebenen Tone selbst und dessen Sekunde und wird sehr schnell vorgetragen

Hierauf folgen die wesentlichen Manieren, die durch ein bestimmtes Zeichen angedeutet werden, zunächst also alle Arten

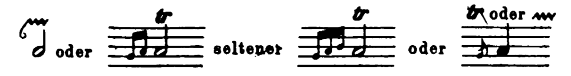
Triller. 1. Der Triller ohne Nachschlag. Dieser fängt nach Türk am gewöhnlichsten mit dem Hilfstone an. Hummel erst stellt die Regel so, dass er mit dem Haupttone beginnt. Er wird gewöhnlich da angebracht, wo der schnellere Fluss der Bewegung keinen Nachschlag gestattet. Das Zeichen ist tr. oder ~~, bei längeren Stellen ~~~~~ usw.

2. Der Triller mit dem Nachschlage. Der letztere wird entweder ausgeschrieben oder mit einem Häkchen angedeutet ~~). Er wird in gleichem Tempo mit dem Triller gespielt, oder noch schneller. Nur bei Fermaten und Kadenzen kann er langsam gehen. Wenn nach einem Triller über punktierten Noten eine einzelne Note folgt, so vertritt sie den Nachschlag und derselbe bleibt weg. Z. B.
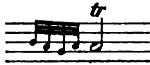


Die fremden Versetzungszeichen werden über dem Trillerzeichen bemerkt. Trillerketten und kurze Triller im Flusse von Triolen erhalten keinen Nachschlag.

3. Der Triller mit dem Zusatze von unten („von unten herauf") entsteht, wenn der Triller vorn einen Zusatz von zwei Vorschlägen erhält, nämlich einen Ton unter und einen auf der Stufe der Hauptnote. Er wird auf folgende Weise bezeichnet:



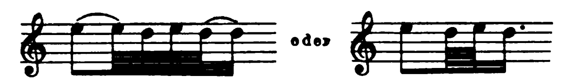

4. Der Triller mit dem Zusatze von oben („von oben herein") ~~ oder




5. Der Pralltriller (halbe oder kurze Triller; Löhlein: der Abzug)

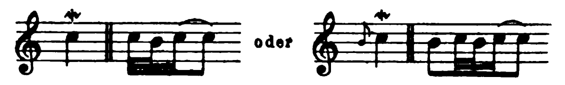


wird so ausgeführt („mit steifen Fingern oder höchster Prallkraft beim Schnellen des vorletzten Tones" [Rellstab]):

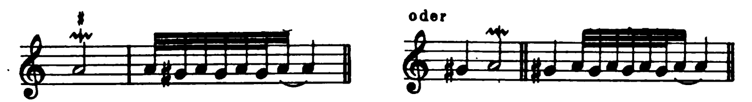



Die Zeichen (∿ und ∿) bedürfen nach Obigem keiner Erläuterung mehr.
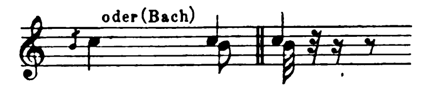
6. Der Mordent (Mordant, Pincé; Kräusel, Beisser der älteren Periode) ist ganz ähnlich wie der Pralltriller, nur fängt er mit der Hauptnote an und nimmt die untere Note zu Hilfe. Das Zeichen und die Ausführung sind also:



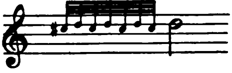

Dies ist der kurze Mordent. Es gibt aber auch einen langen; derselbe kann nur bei etwas länger ausgehaltenen Tönen vorkommen. Der Hilfston wird dabei mindestens zwei Mal angeschlagen, bei längeren Noten mehrmals, doch darf er nicht wie beim Triller die Dauer der Hauptnote ganz, sondern höchstens bis zur Hälfte ausfüllen. Sein Zeichen ist ∿, z. B.




7. Der Zusammenschlag (Pincé étouffée, Acciaccatura). Hierbei werden zwei Tasten zugleich angeschlagen, von der tieferen aber der Finger sogleich wieder abgezogen. Da diese Manier einige Härte im Klange hat, so kann man sich ihrer nur bei feurigen, trotzigen Stellen bedienen. Bei mehrstimmigen Griffen wird durch einen Strich unter derjenigen Note, die diese Manier erhalten soll, der untere Ton angedeutet. Zeichen und Ausführung:




8. Das Battement (Batement) unterscheidet sich von dem Mordent nur dadurch, dass hier der Hilfston („der tiefere nächste Semitone") anfängt



Es hat kein eigenes Zeichen und wird in kleinen Noten ausgeschrieben.*)
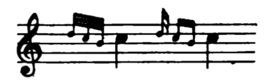
---

*) „Man braucht dieses Batement in lustigen Stücken anstatt der Vorschläge und Mordenten, um gewisse sonst leere Noten mit mehr Geist, und recht lebhaft vorzutragen ... Man muss das Batement aber nicht zu oft, ja gar selten, und nur zur Verändrung anbringen." (Leop. Mozart, Violinschule, XI, § 16.)
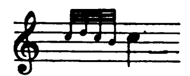


9. Der Doppelschlag. Dieser ist eine der schönsten und brauchbarsten Manieren. Es gibt folgende vier Arten:

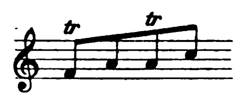
a) Der Doppelschlag (Doublé) allein. Dieser wird durch die Zeichen ∾ ≀ ∾, auch durch kleine Noten ausgedrückt
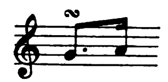


Seine Ausführung durch vier Noten



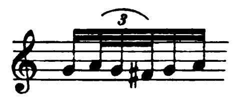
ist unrichtig. Manche Komponisten schreiben das Zeichen des Trillers auch in dieser Bedeutung; man erkennt dies, wenn wegen des schnellen Notenflusses der letztere nicht ausführbar ist, z. B.




Steht das Zeichen ∾ rechts von der Note oder über einem Punkte, so wird der Doppelschlag später, kurz vor der folgenden Note gespielt. — Neben einer punktierten Note wird der vierte Ton des Doppelschlags gerade auf dem Punkte gespielt, z. B.



wird so ausgeführt:

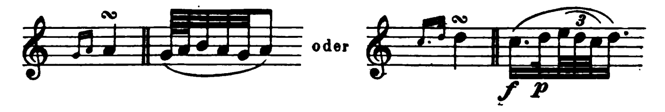



Der umgekehrte Doppelschlag hat auch das Zeichen ∽. Freilich ist der Schreibgebrauch hinsichtlich der Doppelschlagszeichen zu einer präzisen Unterscheidung nicht durchgedrungen.
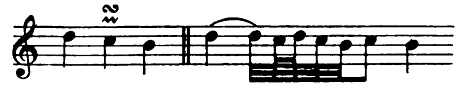
b) Der geschnellte Doppelschlag (Rolle, Groppo) erhält vor dem eigentlichen Doppelschlage noch einen Hilfston auf der Stufe der Hauptnote selbst
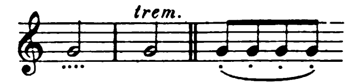


c) Der Doppelschlag mit dem Zusatze von unten (Löhlein: der vermehrte Doppelschlag) ist ein Schleifer mit einem Doppelschlage, und es gibt analog dem Schleifer kurze und lange punktierte Doppelschläge:



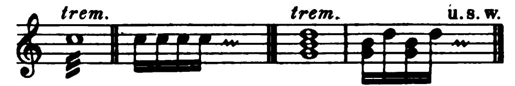
d) Der prallende Doppelschlag (Löhlein: Der Abzug mit dem Nachschlage) ist ein Pralltriller mit einem Nachschlage. Die beiden ersten Töne werden sehr schnell, die beiden anderen etwas langsamer gespielt, aber doch so, dass die Hauptnote die Hälfte ihres Wertes behält:



10. Die Bebung (Balancement, Tremolo)*). Diese auf den später üblichen Instrumenten nicht ausführbare Manier konnte nur auf dem Tangentenklavier herausgebracht werden. Sie wurde entweder durch Punkte oder das Wort tremolo bezeichnet. Der Finger blieb während der ganzen Geltung der Note auf der Taste stehen, suchte den Ton aber durch mehrmals wiederholten gelinden, wiegenden Druck zu verstärken.
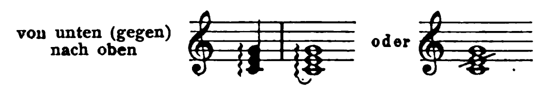



Als tremolo werden ferner bezeichnet

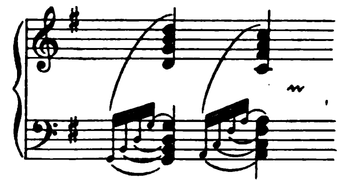



(statt der Striche oder trem. auch ~~~~).

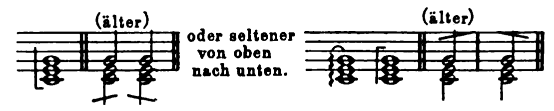
11. Das Arpeggio**) (Brechung, Zergliederung).




eventuell auch bei mässigem Tempo folgendermassen arpeggieren:



Die Art des Arpeggio, womit man angefangen, muss man beibehalten. Bei grossem Umfange der Brechungen muss man rasches Unter- und übersetzen der Hände anwenden.
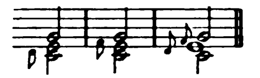



*) Noch in der A. E. Müllerschen Klavierschule 1804 (s. u. 6. Kap. § 25) erwähnt.

**) Vgl. u. bei Rellstab. Auch die Violinlehre rechnet auf die subjektiv verschiedene Ausführung der Arpeggios (vgl. Leop. Mozart Violinschule, VIII, 3, § 18).

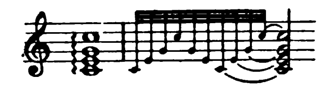
Die Bedeutung ist bekannt. Ausserdem gibt's (Marpurg S. 60) noch accentuierte Brechungen, mit einem oder mehreren Schleifern:



oder abgeschnappten Mordenten



Damit bei langen Akkorden nicht zu viel Zeit übrig bleibe, muss man die Akkorde mehrmals auf verschiedene Weise brechen (doppeltes bezw. vielfaches Arpeggio):



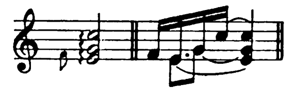
eventuell auch (Wiedeburg) mit einem platten Griff der Rechten abschliessen.

Bei einer Folge mehrerer gebrochener Akkorde schreibt man meist Arpeggio darüber und überlässt die Ausführung der Willkür des Spielers, oder man bestimmt bei dem ersten Akkorde den Grad der Geschwindigkeit usw. selbst, und deutet alsdann durch ein Siegue an, dass der Spieler auch die folgenden Akkorde so brechen soll. Die Schnelligkeit der Brechung wird im allgemeinen vom Charakter des Stückes aus bestimmt. (Diese Manier ist heutzutage nicht mehr gebräuchlich.)

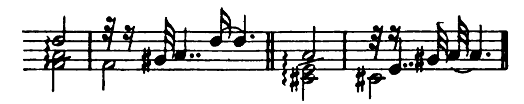
Steht bei einem zu arpeggierenden Akkorde vor irgend einer Stimme ein langer Vorschlag, so wird in den übrigen Stimmen sogleich, also noch während des Vorschlags weiter arpeggiert.



Bei kurzen Vorschlägen wird die Ausführung so gemacht:



Weiterhin kann man bei schnellen Brechungen Acciacaturen einschalten, deren Töne man nur ganz kurz anschlägt:
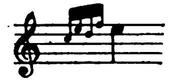


12. Der Zurückschlag (Ribattuta) besteht in einer mehrmaligen Abwechselung des vorgeschriebenen (meist langen) Tones mit

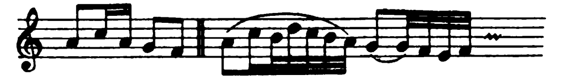
der darüber liegenden Sekunde. Der vorgeschriebene Ton hat eine längere Dauer als der zweite und die Bewegung muss allmählich immer geschwinder genommen werden. Diese Manier wird besonders als Einleitung von Schlusstrillern oder in Adagien gebraucht




Willkürliche Manieren sind 1. Veränderungen und Zusätze, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann, die vom Spieler hinzugefügt werden. 2. Verzierungen der Fermaten, nebst den Übergängen nach denselben. 3. Die sogenannten verzierten Kadenzen. Der Komponist schreibt diese Manieren auch wohl selbst aus. Die Anzahl ihrer Noten ist verschieden. Sind es wenige vor einer Hauptnote stehende, so fallen sie in die Zeit derselben, z. B.
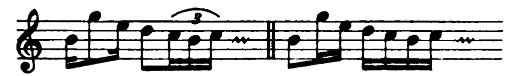


sind es viele, so stehen sie meist hinter einer Hauptnote und werden in die Zeit derselben mit eingerechnet. Die vom Spieler selbst erfundenen müssen dem Charakter des Stückes angemessen sein und im ganzen mit Sparsamkeit angebracht werden. Es werden entweder Noten hinzugesetzt, z. B.



oder die vorhandenen verändert, und zwar geschieht dies bei der Wiederkehr derselben Stellen und mit Figuren andrer Art, die aber aus ebensoviel Noten bestehen, z. B.




Zuweilen (in Tonstücken für das Klavier selten) wird auch die Anzahl der Noten vermindert. Auch verändert man durch das sogenannte Verrücken der Noten, wenn nämlich einige verlängert, andere dagegen verkürzt werden



Doch kann solche Wiederkehr auch durch andere Mittel Abwechselung erhalten, z. B. durch Stärke und Schwäche, Schleifen, Abstossen und Tragen der Töne usw. Türk wünscht, dass man Zusätze und Veränderungen nur sehr sparsam und bei gewissen leeren matten Stellen (vorzüglich im Adagio usw.) anbringen darf, dem Charakter des Stückes, seiner harmonischen Struktur entsprechend und genau nach dem Takte ausgeführt. Die Lehre von den willkürlichen Manieren sollte sich heute nach ihren uns von Bach, Marpurg, Quantz, Leop. Mozart bis auf A. E. Müller überkommenen Ausführungen jeder Herausgeber
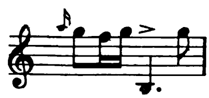
oder Spieler älterer Klaviermusik zu eigen machen, sie ist von grundlegender Bedeutung für ein richtiges Verständnis und eine richtige Wiedergabe derselben.

Ähnliches sagt der Verfasser über die Verzierungen der Fermaten und die sogenannten verzierten Kadenzen. Die Fermaten über Pausen (meist in Allegrosätzen) werden nicht verziert. Jede notwendige Verzierung einer Fermate in allen anderen Fällen muss ebenfalls dem Charakter des Tonstückes angemessen, und eigentlich nur auf die jedesmal von dem Komponisten dabei gebrauchte Harmonie gegründet sein. Eins seiner vielen Beispiele lautet:



Da diese Auszierungen meist in langsamen, affektuösen Sätzen vorkommen, müssen sie in der Regel im langsamen oder gemässigten Zeitmass vorgetragen werden. In ähnlicher, dem Geschmacke und der Phantasie des Spielers überlassener Weise bei völliger Takt- und Notenfreiheit verziert man in den Rondos die Übergänge nach dem mit 𝄐 bezeichneten Ende eines Hauptabschnittes zum Hauptsatz und die Kadenzen. Diese selbst sollen die wichtigsten Hauptgedanken in äusserst gedrängter Kürze darstellen, dadurch also auf das jedesmal gespielte Tonstück Bezug nehmen. Die Dauer der Töne in all' diesen freien Verzierungen kann je nach dem herrschenden Affekt verschieden sein. Überall geht er auf Unterschiede ein und zählt Fälle und Arten auf, die er im besonderen bespricht, wobei das Verdienst der Genauigkeit nicht abgeleugnet werden kann. Wichtiger ist jedoch das achte Kapitel vom Vortrage überhaupt und von den allgemeinen Erfordernissen desselben. Hier wird zunächst (erster Abschnitt) Ausführung und Vortrag unterschieden. Jene ist wie das gewöhnliche Ablesen einer Rede, diese wie die Deklamation. Zum guten Vortrage gehören: 1. Die richtige Ausführung, eine gewisse Fertigkeit im Spielen, Sicherheit im Takte, Kenntnis des Generalbasses. 2. Deutlichkeit in der Ausführung. 3. Der Ausdruck des herrschenden Charakters. 4. Zweckmässige Anwendung der Manieren und gewisser anderer Mittel. 5. Eigenes Gefühl für alle in der Musik auszudrückenden Empfindungen und Leidenschaften. Zusammenhängendes Spiel und Beachtung aller Vortragszeichen werden vorausgesetzt.

Die Deutlichkeit (zweiter Abschnitt) hängt ab: 1. Von der mechanischen Ausführung. 2. Von dem Nachdrucke gewisser Töne. 3. Von der richtigen Interpunktion. Den Nachdruck erhalten: 1. Die auf den guten Taktteil oder auf wichtigere Taktglieder fallenden Töne. 2. Die Anfangstöne der Ab- und Einschnitte. 3. Vorschläge, Dissonanzen und solche, welche durch Bindung die Dissonanz vorbereiten, Synkopen, Töne, welche durch ihre Höhe und Tiefe besonders hervortreten. z. B.



Der Nachdruck kann auch durch eine unmerkliche Verlängerung auf gewisse Töne übertragen werden. Dies kann natürlich nur

Töne von besonderer Bedeutung treffen. Eine geringe Verlängerung fällt z. B. auf einen mit einem zufälligen Versetzungszeichen versehenen Ton, auf Noten von besonderer Höhe; zuweilen kann die Verlängerung um die Hälfte des Wertes dabei geschehen.

Diese Freiheit wird unterbleiben müssen, wenn die Harmonie dadurch fehlerhafte Fortschreitungen machte, z. B. wenn Oktaven- und Quintenparallelen entstünden.

Von grosser Wichtigkeit ist die richtige Interpunktion zur Darstellung dessen, was zusammengehört. Die Ruhepunkte müssen also ähnlich wie in der rhetorischen Deklamation angedeutet werden. Man darf einen noch nicht geendigten Sinn nicht durch unzeitiges Abheben der Finger von den Tasten (oder durch Pausen) trennen. Das Ende einer Periode [Phrase] muss sanft abgezogen werden, und der nächste Ton tritt etwas stärker ein. Hat der Komponist das Ende durch eine Pause angezeigt, so ist die obige Bemerkung unnötig, wiewohl man auch in diesem Falle der letzten Note eine etwas längere Dauer gibt, als es die eigentliche Geltung erfordert.... Bei sehr feinem Vortrage muss man in Ansehung des Abhebens der Finger sogar auf die grösseren oder kleineren mehr oder weniger miteinander in Verbindung stehenden Perioden Rücksicht nehmen. Bei einem vollkommenen Tonschlusse hebt man den Finger früher ab als bei einem halben. Folgt auf eine feurige Stelle eine entgegengesetzte, so müssen beide merklicher getrennt werden, als wenn sie einerlei Charakter haben. Für die kleinen, weniger fühlbaren Einschnitte wollte Türk*) zwei kleine Striche als Zeichen einführen und wünschte überhaupt von seiten der Komponisten eine klarere Angabe der Interpunktion, indem man dies || Zeichen akzeptiert oder die Note, auf die der Einschnitt bei kleineren Notengattungen fällt, von den folgenden durch die Schreibweise [Notenbeispiel] usw. absondert. In der Musik entspricht eine Periode ganz dem Satze der Rede, ein halber Tonschluss dem Kolon oder Semikolon, ein Einschnitt einem Komma, Cäsuren gibt es wie im Versbaue. Das Erkennen der Interpunktion ist eine der schwierigsten Aufgaben. — Hierauf folgt nun der dritte Abschnitt.

Über den Ausdruck des herrschenden Charakters. Der charakteristische Ausdruck ist das höchste Ziel des Spielers. Er muss bemüht sein, sich ganz in den herrschenden Affekt des Stückes zu versetzen und anderen sein Gefühl durch sprechende Töne mitzuteilen. Es beruht dabei so viel auf dem Gefühl, dass es keine Regel lehren kann.

Unentbehrliche Erfordernisse sind aber: 1. Ein gewisser, dem herrschenden Charakter angemessener Grad von Stärke und Schwäche. 2. Das Stossen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne. 3. Die richtige Bewegung.

Tonstücke, die einen munteren, freudigen, lebhaften, entschlossenen, erhabenen, prächtigen, stolzen, zuversichtlichen, ernsthaften, drohenden, mutigen, kühnen, feurigen, wilden, wütenden Charakter haben, erfordern einen gewissen, aber nicht völlig gleichen Grad von Stärke. Dieser Grad muss noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem der Affekt heftiger oder gemässigter dargestellt

*) Wolf (s. o.) u. a. folgten ihm darin. Eine der deutlichen Vorausahnungen Riemannscher Phrasierungslehre, die, wie wir sehen werden, von Ph. Em. Bach, Türk, J. P. A. Schulz, Kalkbrenner u. a. geradeswegs zu L. Knorr, Bülow und Riemann führt.

wird. Ein forte in einem Allegro furioso ist stärker als in einem Allegro, worin nur ein gemässigter Grad der Freude herrscht. — Tonstücke, deren Charakter sanft, zufrieden, unschuldig, naiv, bittend, zärtlich, liebreich, rührend, reuevoll, traurig, klagend, wehmütig ist, hat man schwächer vorzutragen, und der Grad der Schwäche hat ebenso zu variieren.

Jede einzelne Stelle zu bestimmen, ist unmöglich. Im allgemeinen ist das Lebhafte stark, das Zärtliche, Singende schwächer. Kommt ein kurzer Satz oder Gedanke zwei Mal vor, so wird er das zweite Mal schwach gespielt, wenn er nämlich vorher stark gespielt wurde (Echo-Technik der alten Musik!), in manchen Fällen aber umgekehrt, stärker. Bedeutsame Töne erhalten den Akzent; Dissonanzen sind stärker als Konsonanzen, je schärfer die Dissonanz, um so stärker. Akkorde, durch welche man in eine entfernte Tonart ausweicht, unerwartete Modulationen, Trugschlüsse sind gleichfalls stark.

Man unterscheidet schweren und leichten Vortrag. Der erstere entsteht, wenn jeder Ton mit einer gewissen Festigkeit angegeben und seinen ganzen Wert hindurch ausgehalten wird. Das Gegenteil kennzeichnet den leichteren Vortrag. Beide Arten stehen sich also gegenüber wie Binden und Stakkieren und werden durch diese Mittel ausgedrückt. Hier gibt Türk bekannte Erklärungen über punktierte Noten, über solche mit einem kleinen Strich versehene und halbgebundene mit einem Bogen über Punkten. Einiges ist ungenau; zu verwundern ist besonders, dass er die gewöhnliche Art, die weder gebunden noch gestossen ist, so vorgetragen wissen will, dass der Finger ein wenig vor dem Ende der Note die Taste verlässt. Nach heutiger Theorie ist die gewöhnliche Art die Bindung.

Ob ein Vortrag schwer oder leicht ist, wird bestimmt: 1. aus dem Charakter oder der Bestimmung eines Tonstückes überhaupt; 2. aus der vorgeschriebenen Bewegung; 3. aus der Taktart; 4. aus den Notengattungen; 5. aus der harmonischen und melodischen Behandlung. Ausserdem kommt sogar das Zeitalter, worin ein Stück komponiert ist, der Nationalgeschmack, die Manier des Komponisten in Betracht. Ältere Tonstücke sind schwerer als die galanten neueren, Händel, S. Bach nachdrücklicher als ein Stück „voll Witz und Laune von unserm Haydn"; die in italienischem Nationalgeschmack geschriebenen haben einen mittelschweren Vortrag, leichter sind die französischen, am schwersten sind die deutschen.

Vieles hier Gesagte ist von geringer Bedeutung, teils eine Wiederholung früherer Angaben, sowie denn der ganze Unterschied von leichtem und schwerem Vortrag wenig Aufschluss gibt.

Sonstige Mittel eines guten Vortrags sind (vierter Abschnitt) neben der vorausgesetzten feinen Ausführung der wesentlichen Manieren und willkürlichen Verzierungen: 1. ein schöner Ton; 2. ein freies ungezwungenes Wesen bei der Ausführung; 3. anständige Mienen; 4. besondere Vorteile.

Ein absolut schöner Ton muss deutlich, voll, geschmeidig, hell, vorzüglich, aber angenehm sein, darf bei der höchsten Stärke nicht rauh und widrig, bei der grössten Schwäche nicht undeutlich werden; ausserdem muss er auch das Charakteristische des Tonstücks haben, also auch relativ schön sein. — Derjenige spielt am schönsten, der sich der Singstimme am meisten nähert, gegen welche alle bunten Passagen nur Tand sind. Der Spieler soll zu diesem Zweck oft Noten von langem Werte spielen, die Taste nur mässig stark an-

schlagen, aber so lange nachdrücken, bis der Ton seine völlige Stärke hat und durch weiteres Drücken höher würde*). — Das gilt nicht nur von dem Tangentenklavier und Fortepiano, sondern auch von dem Flügel; obwohl dieser zum Ausdrucke nicht sehr geeignet ist, so weiss ein geschickter Spieler doch vermittelst des verschiedenen Anschlags den Ton etwas zu modifizieren.

Ausser der Tonbildung gehören (fünfter Abschnitt) noch folgende Mittel zum Ausdrucke: 1. ein Spielen ohne Takt; 2. Eilen oder Zögern; 3. das tempo rubato.

Mehr nach Gefühl als taktmässig müssen die freien Phantasien, Kadenzen, Fermaten, Rezitative vorgetragen werden. Die Stellen, wo Eilen und Zögern stattfindet, können schwerlich alle bestimmt werden. In Tonstücken von sehr heftigem Charakter kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigen. Wenn Stellen, worin sanfte Empfindungen herrschen, durch einen lebhaften Gedanken unterbrochen werden, so kann man bei dem letzteren die Bewegung beschleunigen, auch bei solchen, die unerwartet einen heftigen Affekt ausdrücken. Umgekehrt werden Stellen, die einen zärtlichen, traurigen Charakter haben, verzögert. Vor dem Eintritt von gewissen Fermaten kann man das Tempo nach und nach langsamer werden lassen, als würden die Kräfte allmählich erschöpft, ebenso bei den Gedanken, die ein Tonstück beschliessen, und die mit dim. diluendo, smorzando bezeichnet sind. Eine sanfte, rührende Stelle zwischen zwei stark und lebhaft vorzutragenden Gedanken wird gleichfalls verzögert. Abwechselndes Eilen und Zögern passt für solche Tonstücke, worin zwei Charaktere entgegengesetzter Art geschildert werden. Übergänge nach dem Thema, die Wiederholung von überhaupt matt vorzutragenden Stellen, werden gleichfalls rallentando gespielt Die Abweichungen vom allgemeinen Tempo dürfen aber nirgends zu stark sein. — Das sogenannte tempo rubato ist auch ein Mittel des guten Vortrags; es entsteht durch das Verrücken der Noten mittels Vorausnahme oder Verzögerung, auch durch Verlegung der Akzente auf schlechte Taktteile. Der Takt im ganzen bleibt aber unverändert.

Indem Türk in einem Anhange noch eine Übersicht der wissenswürdigsten Ausdrücke gibt, die der Spieler für den Vortrag kennen muss und verschiedene unter besonderen Namen gehende „Setzmanieren" (willkürliche Manieren), wie wir sie schon oben bei Marpurg kennen gelernt haben (z. B. Halbzirkel, ganzer Zirkel, Walze, Groppo, Schwärmer usw.) in Wort und Bild veranschaulicht hat, beschliesst er sein Werk.

In der Klavierschule, von der wir soeben einen längeren Bericht gegeben haben, erreicht die ältere Methodik das Vollkommenste und am meisten Geordnete. Es schliesst mit ihr die erste Epoche der Schriften über Klaviermethodik ab. Ein nur flüchtiger Blick zeigt uns das Eigentümliche derselben in einer theoretisierenden, etwas breiten, namentlich auf Nebensächliches Gewicht legenden Behandlung des Stoffes. Die Manieren nehmen allenthalben einen grossen Teil des Lehrstoffs in Beschlag; sie sind ja für die richtige Wiedergabe älterer Musik, die dem Ausführenden durch den persönlichen Geschmack diktierte Freiheit

*) Dies letztere geschah bei den alten Klavieren mit Tangenten.

und Erlaubnis zur eignen produktiven Mithülfe gab, von grundlegender Wichtigkeit. Immerhin treffen sie doch, genau genommen, nicht den Geist der Kunst, sondern fallen als Terminologisches dem Gedächtnisse anheim. Ein entschiedener Mangel in der Erkenntnis des Notwendigen bekundet sich in dem Lehren von Dingen, die rein empirischer, praktischer Natur sind, auf theoretischem Wege. Eine Theorie praktischer Kenntnisse ist recht wohl möglich, nur muss sie nicht darauf ausgehen, den praktischen Prozess auf der Oberfläche seiner Erscheinung zu berühren, sondern muss ihn durch die verschiedenen Stadien seiner Entwickelung bis zur künstlerischen Vollendung begleiten. Dies geschieht in keinem der älteren Schulwerke; sie begnügen sich mit der Lehre vom Fingersatz, wo sie die Theorie der Figuration und der mechanischen Formenlehre, die Entwickelung der Gymnastik von den Elementen an bis zur vollkommenen Geschmeidigkeit der Hand verfolgen sollten. Die Technik steht, verglichen mit der heutigen Ausbildung, allerdings auf einem weit einfacheren, aber durchaus nicht „kindlichen" Standpunkte, und ein Eindringen in Unterschiede kann nicht wohl möglich sein, wo dieselben überhaupt zu wenig in ihrem Kontraste in die Erscheinung treten. Auf der andern Seite bewegt sich aber auch die Lehre des Vortrags nur in den allgemeinsten Angaben und knüpft viel zu sehr an Äusserliches, wo sie innerlich die Erkenntnis und das Verständnis befruchten müsste. Sie überlässt alles der jedem Spieler damaliger Zeiten in Fleisch und Blut übergegangenen „Affektenlehre" und ihrer richtigen Anwendung.

Zwar vollenden die nächsten Schulwerke den oben angedeuteten Fortschritt hinsichtlich der methodischen Erfassung ebenfalls nicht. Was sie aber von den besprochenen unterscheidet, ist eine grössere Ansammlung des Materials, eine grössere Berücksichtigung der praktischen Entwickelung durch zahlreichere Übungsbeispiele, und hier und da ein tieferer Einblick in inhaltliche Verhältnisse.

Ein Jahr später wie Türk fällt das Erscheinen der oben (S. 53) bereits erwähnten kleinen Rellstabschen „Anleitung".

Sie gibt Ph. Em. Bachs, des „grossen Bachs" Anfangsstücke mit veränderten Reprisen in 3. Aufl., aus jedem Stück zwei machend, heraus und begleitet sie mit einem die Elementartheorie und -praxis des Klavierspiels betreffenden kurzen Ausführungen über Fingersetzung, Manieren und Vortrag, auch äusserlich hierin Ph. Em. Bachs Klavierschule und Wolf folgend. Als Instrumente für den Anfänger, bei dem man in der Wahl der Stücke auf seine „schwachen oder starken Nerven" Rücksicht nehmen muss, eignen sich am besten Flügel und Klavier (Clavichord), dann erst das Pianoforte, dabei ist im Unterricht und den Anforderungen wohl zwischen künftigen Musikern und Liebhabern dieser Kunst, die nur gut Notenlesen, Takt-

kenntnis und einige Tonleitern bei eingestreuten Singstücken zu lernen brauchen, zu scheiden. Rellstabs Ausführungen über den Vortrag sind knapp und kommen über schon Bekanntes über die selbstverständlichen Forderungen, die dynamischen Phrasierungs-, Pausen- usw. zeichen genau zu beobachten, nicht heraus. Das tempo rubato will Rellstab schon mit Chopin so ausgeführt sehen, dass „eine Hand ganz ausser Takt zu spielen scheint, die andre aber aufs strengste die Taktteile anschlägt". Sehr instruktiv ist Rellstabs Werkchen durch Ausführung der D-moll-Phantasie in arpeggios, also in mehrfachen Brechungen der Harmonie herauf und herunter, zeitgeschichtlich interessant, als sich das erste energische Eindringen des g-Schlüssels fürs obere System in der Doppelausgabe dieser „Anleitung" im Klavier- (c) und Violinschlüssel hier wie im Anhang des Buches (Neueste Verlagsartikel von Rellstabs Musikhandlung in Berlin) zeigt. Ph. Em. Bachs Sonaten mit veränderten Reprisen will Rellstab erst nach 6 Monaten studiert sehen. Der Schüler muss vorher in die elementarsten Anfangsgründe der Harmonielehre eingeweiht werden, damit er die Ursachen, warum und wie man verändert, indem man nie oder höchst selten harmonisch, sondern nur melodisch mit Verwechselungen der Akkorde usw. variiert, einsieht. Was endlich das Studium der Manieren angeht, so will Rellstab sie im Gegensatz zu Em. Bach gleichzeitig mit dem des Stückes begonnen haben.

Von Rellstab an beginnen die Klavierschulen wie Pilze aus der Erde zu schiessen. Es ist von nun an unmöglich, eine auch nur annähernd vollständige Übersicht zu geben, und daher geboten, nur die wichtigsten hier anzuführen. C. F. Becker (Systematisch-chronologische Darstellung der musikal. Literatur, Leipzig 1836) weiss allein bis 1835 volle 109 Schulen zu nennen; auf diese sorgfältige Zusammenstellung sei darum für jene Dezennien jeder Interessent verwiesen.

Zwischen Türk und Adam schieben sich u. v. a. folgende weit weniger wichtige Schulwerke ein:

Dussek, Instructions on the Art of Playing the Pianoforte, London 1796, deutsch Leipzig 1803 (3 Auflagen), C. G. Hering, Praktisches Handbuch zur Erlernung des Clavierspielens, Halberstadt 1796, Ign. Pleyel, Nouvelle Méthode de Pianoforte, Paris 1797 (mehrfach ins Deutsche übersetzt), J. P. Milchmeyer, Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, Dresden 1797 (ein sehr fortschrittliches, oft unfreiwillig humoristisch geschriebenes Werk, das namentlich über Bauart und charakterische Eigenschaften der damaligen Klaviere wertvolle Aufschlüsse gibt), J. Vogler, die gute „Clavier- und Generalbassschule", Kopenhagen 1797 [schwedisch] und Fr. Thieme, „Principes abrégés de Musique pratique pour le piano", Paris, Gayl, ca. 1800.

Noch auf der Grenze alter und neuer Methodik und im ganzen noch der älteren zuneigend und noch vor Adam zu erwähnen, steht A. E. Müllers umfangreiche Klavier- und Fortepianoschule (nebst einem Anhang vom Generalbass), Jena, Fr. Frommann 1804. Freilich ist dieses Thomaskantors Werk kein durchaus selbständiges, sondern nur eine gründliche, reich vermehrte und die neuen Errungenschaften der Mozart-Beethoven-

Clementiepoche hereinbeziehende Über- und Bearbeitung von Löhleins Pianoforteschule (s. o.), die so bereits von Reichardt bearbeitet zum sechstenmale hinausging, ca. 1825 in Czerny, der nun wieder auf Müller fusste, den Redakteur der achten Auflage (Wien) und den Titel „Grosse Pianoforteschule" bekam und in Leipzig erschien, in Jul. Knorr endlich den der neunten und letzten fand (Leipzig, Friese). Den weitaus grössten Raum des ersten Teiles nimmt das Kapitel vom Fingersatz, der Applicatur, wie's im 18. Jahrhundert hiess, ein. Der ganze zweite, als „Anhang" beigegebene Teil stellt mit geringen Abänderungen Löhleins Generalbassteil seiner obengenannten Klavierschule dar, aber auch der erste, die eigentliche Klavierschule, folgt ihm bei veränderter Gruppierung der einzelnen Kapitel in den wesentlichen Zügen bei freilich weitschichtiger Ausführung im Einzelnen. Die Lehre von den willkürlichen Manieren, die, zu Ph. Em. Bachs, Marpurgs u. a. Zeiten in Blüte, bereits in Leop. Mozarts Worten (Violinschule 1770, XI, § 15) „.. obwohl man sie selten mehr nennen höret . . . ., denn sie sind nicht ohne Nutzen; man kann sie noch wohl brauchen", ihr herannahendes Absterben ankündigt, deren Bedeutung weit zurückgegangen war (s. o.), ist auf einen kursorischen § 27 zusammengeschrumpft, und der Gebrauch nicht vorgeschriebener nur dem gestattet, der (S. 45) „Komposition verstehet und schon für die Kunst ausgebildet ist", unter keinen Umständen aber dem Schüler (S. 296). Gut musikalische, wenn auch nicht gerade tief eindringende Lehren und Ratschläge und Lehren ästhetischer Art gibt endlich das neunte Kapitel: „Vom Vortrage". Durch richtigen und schönen Vortrag muss der Spieler den Charakter des Stückes erschöpfend wiedergeben. Ersteres setzt ein gutes, musikalisches Ohr und mechanische Fertigkeit, letzteres daneben richtiges Gefühl, Geschmack und Kenntnis der Harmonie- und Generalbasslehre voraus. Als ein noch heute vorzügliches Hilfsmittel, diese „Seele der Musik" zu wecken, empfiehlt Müller, den Schüler unbekannte, unbezeichnete Stücke nach der Affektenlehre und aus dem Werke selbst dynamisch schattieren und vortragen zu lassen. Die mechanischen Hilfsmittel des Pianoforte (Züge usw.) soll er erst spät kennen lernen.

Auf derselben Grenze zwischen alter und neuer Methodik steht auch Dussek in seinen brauchbaren „Instructions". Die willkürlichen Manieren finden sich nur noch anlässlich ihrer Anwendung zur Verzierung der Kadenzen erwähnt. Im übrigen geben sie bei gut pädagogischen, rein aus und für die Praxis geschriebenen, knappen Erläuterungen zu keinen auf Grund irgendwelches Neuen zu machenden Bemerkungen Anlass. Den grössten Teil des Werkes nimmt wieder die klar und praktisch vorgetragene Lehre vom Fingersatze

ein. Die richtige Haltung der Hände hängt bloss vom richtigen Fingersatze ab. Die Ruhe muss überall, soweit möglich, beobachtet werden. Im übrigen wird sie individuell nach der körperlichen Beschaffenheit des Spielers und seiner „Faust" verschieden und also auch individuell zu behandeln sein. Seine 12 Regeln für den Fingersatz haben alle zur Voraussetzung, dass die Lage der Hand nie verrückt werden und keine wiederholte Note, Doppelnoten oder Akkorde ausgenommen, mit einem Finger gespielt werden darf. — Dusseks Klavierkompositionen sind übrigens geschichtlich auch noch dadurch interessant, als sie gleich einigen Steibeltschen (z. B. Rondeau pastoral „L'orage" seines E-dur-Konzertes) zum erstenmal eine ausgedehntere, von der heutigen wegen der geringen Nachhallfähigkeit verschiedene Pedalanwendung im Druck zeigen.

Gleichfalls noch auf altem Standpunkt steht Bonifacio Asioli in seinem „L'Allievo al clavicembalo", welche Klavierschule zu Anfang des 19. Jahrhunderts erschien. Er gibt zahlreiche Beispiele aus Werken italienischer Meister, berücksichtigt aber auch schon Clementis, Haydns, Mozarts, Steibelts u. a. Wiener Meister Klaviermusik.

Dass der willkürlichen Manieren Herrschaft um 1800 ziemlich vorbei ist, zeigt auch z. B. in dieser Zeit die brauchbare Kinder-Elementarklavierschule „Musikalisches ABC-Buch von J. G. Werner, Penig, F. Dienemann 1805. Da heisst es S. 28: „Da bei den jetzigen Tonstücken die Manieren fast durchgängig vorgeschrieben sind, und da ein Klavierspieler, um zu rechter Zeit und am rechten Orte willkürliche Manieren anzubringen, ein sehr gutes musikalisches Gefühl und bedeutende musikalische Kenntnisse besitzen muss; so ist es für einen angehenden Klavierspieler am ratsamsten, bloss die wesentlichen Manieren zu machen . . ." (die darauf ausführlich in der bekannten Art erläutert werden). Werners Anweisungen für einen guten Vortrag, der einen guten singenden Ton, richtige Akzentuation, Beobachtung der Interpunktion erfordert, gehen nicht über skizzenhafte Oberflächlichkeit hinaus. Im übrigen zeichnet sich dieses Werkchen, das im ersten Teile in 15 §§ eine musikalische Elementartheorie gibt, und in guter Stufenfolge praktische Übungsbeispiele und kleine Handstücke im zweiten folgen lässt, durch pädagogische Vortrefflichkeit und Knappheit der Diktion aus.

Etwa um dieselbe Zeit erschien in Wien bei J. Eder F. Kauers, des Singspielkomponisten „Neu verfasste Klavierschule", die gleich seiner „Kurzgefassten Clavierschule für Anfänger", Wien, Artaria 1787, eine weitere Verbreitung oder Bedeutung nicht erreichte.

Im Übergang aus der älteren Methodik in die nächstfolgende Epoche steht ferner die

### Pianoforteschule des Conservatoriums der Musik in Paris von L. Adam.

Da die Jahreszahl auf dem Titelblatte fehlt, so lässt sich das Erscheinen dieses Werkes nur mutmasslich bestimmen. Es dürfte zwischen die Jahre 1798 und 1802 fallen. Die deutsche Übersetzung von C. Czerny erschien 1826 in drei Teilen bei M. Simrock, Bonn und Cöln, jetzt Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Was diese und die folgenden Schulen von den vorigen

ebenfalls noch unterscheidet, ist die Verkürzung des Kapitels von den Manieren und eine Einschränkung des Stoffes, der der Kompositionslehre angehört. Das Material wird zunächst in schärferer Begrenzung erkannt.

Indem die Adamsche Lehre der gewöhnlichen Elemente übergangen wird, fassen wir mehr den inhaltlichen Teil zusammen, der aus verschiedenen zerstreuten Fragmenten sich ungefähr zu folgendem Abriss gestalten würde.

Die sinnlichen Feinheiten sind zunächst erweitert; auch bezieht sich das Werk auf die Instrumente mit Hämmern ausschliesslich, während selbst bei Türk noch die älteren Gattungen vorwiegende Berücksichtigung erfahren. Dies musste auf die Tonbildung wesentlichen Einfluss haben.

Wenn Bach (§ 17) sagte, das Anschlagen der Taste oder ihr Druck sei einerlei, und Türk in der mitgeteilten Notiz über Anschlag hauptsächlich das Klavichord im Auge hat, den Flügel sogar für den Ausdruck nicht recht für geeignet hält, bricht Adam für ein neues Feld der Theorie, nämlich die Tonbildung oder den Anschlag Bahn. Er sagt, die Mannigfaltigkeit des Anschlags im Berühren der Taste und dem Herausziehen des Tones ist ausserordentlich. Nur durch den Anschlag erhält man einen guten Ton, nur die Kraft und der Druck des Fingers sind dabei anzuwenden. — Der Schüler bemühe sich, alles mit Ausdruck zu spielen, jede Note sei bedeutungsvoll. Er suche nur das Gesangreiche, welches grosse Meister auf allen Instrumenten haben, die verschiedenen Biegungen der Stimme so viel als möglich nachzuahmen, welche so weich und rührend ist.

Adam erschöpft sich in Ausdrücken, um einen sehr allgemein gehaltenen Gedanken auszubeuten. In tiefere Unterschiede, in die technischen Bedingungen namentlich dringt er nicht ein. Die Empfindung ist noch das allein Bestimmende, ein methodischer Scharfblick für die Erkenntnis der mechanischen Details, als entgegenkommender Vermittelung für jene, fehlt noch gänzlich. Es konfundieren sich auch die verschiedenen Teile des Lehrstoffs. Unmittelbar nach den Anschlagsbesprechungen heisst es weiter: „Die Musik ist wie das Sprechen, charakterisiert durch gleiche Gesetze. Man muss ein Stück treu, dem Charakter und der Empfindung gemäss wiedergeben, mit welcher es niedergeschrieben wurde usw."

Diese Art der Darstellung ist allerdings kein Fortschritt über Bach und Türk zu nennen. Adam bewegt sich fortdauernd in allgemeinen, nicht methodisch geordneten Phrasen. Überdem ist das, was den Vortrag betrifft, an mehreren Stellen zerstreut enthalten, so dass man es erst sammeln muss, um eine zusammenhängende Ansicht zu gewinnen. Es verteilt sich auf drei Kapitel, von denen das eine vom Takt, von den Tempi und ihrem Ausdruck, das andere vom Gebrauch der Züge, das dritte vom Stil handelt.

Es heisst darin weiter: Eine der ersten Tugenden des Vortrags ist das Takthalten. Nur wenn der Komponist es angibt, oder der Ausdruck es erfordert, kann man die Bewegung ändern, doch muss man dies sparsam tun. Die ritardamenti dürfen nicht durchgängig zur Anwendung kommen, sondern nur an Stellen, wo der Ausdruck eines schmachtenden oder die Leidenschaft eines bewegten Gesanges eine veränderte Bewegung fordern.

Eine Erweiterung des technischen Stoffes tritt mit der Erfindung der Pedale auf, die in den älteren Schulwerken natürlich unbesprochen bleiben mussten. Wie es in der Natur der Sache liegt, wurde die Neuheit des Reizes Anlass, den Pedalen eine grössere Ausdehnung und Ausbildung zu gewähren als heutzutage, wo ihre Zahl auf zwei, höchstens (Steinway) drei, zuweilen sogar nur auf eins beschränkt wird. Die Zeit nach Adam erblickte oft deren 6 bis 7. — Die in Rede stehende Schule erwähnt ihrer vier, nämlich:

1. Das Fortepedal (unser heute mit Ped. bezeichnetes). Es wird bei der Fortdauer derselben Harmonie und bei langsamem Tempo genommen; auch muss es piano behandelt werden und passt für harmonischen Gesang mit lang gehaltenen Tönen, z. B. pastorali, in zärtlichen, schwermütigen Arien, Romanzen, religiösen Kompositionen.

2. Der Lauten- oder Harfenzug. Dieser ist für schnelle, chromatische Gänge, für alle rein und nett vorzutragenden Passagen. Eben die Trockenheit des hierdurch entstehenden Tones hebt die Rundheit einer Stelle heraus und macht sie kräftig.

3. Der Pianozug. Herrlich und wahrhaft himmlisch ist er, verbunden mit dem zweiten. Wieder mit dem Fortezug zusammengenommen, kann er die Harmonika völlig wiedergeben, deren Klang so mächtig auf unsere Fibern wirkt.

4. Der vierte Zug an den grossen Pianofortes gehört nur für das piano, das crescendo und diminuendo.

Diese Angabe der Pedale ist für den, welcher ihren Mechanismus nicht aus eigener Anschauung noch in der Erinnerung trägt, unzureichend, wofern es sich im historischen Interesse darum handelt, über ihre Wirkung klar zu werden. Wahrscheinlich wurde der zweite Zug gebildet, indem sich eine Tuchleiste zwischen die Hämmer und die Saiten legte, und der dritte dürfte unserer Verschiebung gleichen. Die Angabe des vierten Zuges ist unklar.

Der Verfasser fährt nun an einer anderen Stelle also fort:

„Der reife Schüler muss sich einen eigenen Stil schaffen und nicht sklavisch andere Künstler nachahmen. Es gibt Stil in zweierlei Beziehung: 1. als Art des Vortrags, 2. als Kunst, einem Stück den schicklichen Ausdruck zu geben. Das Erste bezieht sich auf das Mechanische, das Zweite auf die Empfindung oder den Ausdruck. Hinsichtlich des letzteren ergeben sich folgende Fingerzeige:

Das Allegro verlangt einen glänzenden, bald majestätischen, bald belebten und feurigen Vortrag; es setzt in Staunen und Be-

geisterung. Das Adagio hingegen muss in gehaltenen Tönen fortgehen, zuweilen traurig, oft schwermütig. Es unterbricht das lebhafte Vergnügen, welches das Allegro gab, wirkt mächtiger auf unsere Fibern, erweckt unsere Empfindung und zugleich das Gefühl des Schmerzes. Das Presto zerstreut alle diese Eindrücke; lebhaft, lustig gibt es uns etwas Gefälliges zu hören und kehrt unter mancherlei Gestalten wieder. Leichtigkeit und Grazie behält es; wenn ihm zuweilen Klagetöne entschlüpfen, so ist es nur, um unsere Erwartung durch kunstreiche Übergänge schöner zu überraschen. Hierauf folgen mehrere Unterarten der gegebenen Formen, wonach es weiter heisst: Jeder Komponist muss nach seinem Charakter vorgetragen werden, der eine mit tiefem Gefühl und kräftiger Darstellung, der andere mit lustiger, empfindsamer, oft grillenhafter Stimmung, stets feurig, mit Geist und Feinheit des Vortrages usw."

Es ergibt sich mithin, wollen wir noch ein Gesamturteil aussprechen, dass, ausser den technischen Erweiterungen, das Werk in seiner Darstellung durch ein gewisses Streben nach einer poetischen Diktion von einer Wärme für seinen Stoff belebt ist, der anregend wirken soll. Hierdurch unterscheidet es sich von den älteren Schulwerken, bekundet jedoch nur in dem zuerst erwähnten Punkte einen Fortschritt. Der zweite hat im Vergleich zu Bachs trockener, oft das Negative nur berührender, und zu Türks breitausgelegter Darstellung nur formelle Vorzüge namhaft zu machen. Inhaltlich wird im ganzen nur einiges Neue gegeben. Die Phrasen streben nach einer schwunghaften Diktion, entbehren aber, wo es auf Unterscheidung inhaltlicher Momente ankommt, oft des allergeringsten schlagenden und klaren Gegensatzes. Andererseits knüpfen sie nur an Äusserlichkeiten an, um Lehren zu geben, die durchaus allgemeinerer ästhetischer Begründung bedürfen, und die in dieser Form nicht einmal die Fülle des von Bach aufgesammelten Stoffes haben. Von grösserem Verdienste ist die ethische Seite, die sich in der Berufung auf höhere Kunstzwecke, auf die Komposition ausspricht. Doch so beachtenswert dieser Standpunkt sein mag, so ist doch nicht zu übersehen, dass er die Grenzen wissenschaftlicher Abscheidung in Verwirrung bringt, und dass es mehr in der Aufgabe einer Klavierschule liegt, die Rechte der Sonderkunst durch Aufzeigung ihrer Schönheitselemente zu wahren, als sie schliesslich in einen allgemeineren Stoff aufzulösen, dessen Behandlung, wie die Geschichte erweist, bei weitem nicht so dankbar ist.

Unter den nachfolgenden Werken der Wiener Schule hat weder Bertinis textlose „Bildungsschule des Clavierspielers" (Méthode de piano) op. 48, Mainz, Schott, weder D. Steibelts „Méthode de Pianoforte", noch Friedr. Starkes „Wiener Pianoforteschule" op. 108, Wien 1819, noch Clementis, an Verbreitung nicht entfernt an seinen noch heute berühmten „Gradus ad Parnassum" oder „Die Schule der Geläufigkeit" heranreichende „Méthode pour le Pianoforte", Paris, Pleyel 1801, deutsch Leipzig 1802/1807 ebensowenig grössere

Bedeutung gewonnen, wie etwa von anderen deutschen und französischen Clavierschulen Friedr. Guthmanns „Methodik des Clavier- und Pianofortespiels", Nürnberg 1805, S. Démars „Grande Methode de Pianoforte" (3 Tle.), Paris 1807, Ad. Garaudés „Méthode complète pour le Pianoforte", Paris oder der beiden Pariser Modegötzen H. Herz' „Méthode complète de piano", op. 100 (Antwerpen, Mainz) und Fr. Hüntens „Méthode de piano", op. 60, Mainz, Schott und zahllose andere.

Von allen ist doch die

„Grosse Pianoforteschule" in 5 Teilen von Joh. B. Cramer, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

lange Zeit die verbreitetste gewesen und geniesst selbst heutzutage wegen der kurzen und elementaren Behandlung des Objekts noch einige Anwendung.

Das Hauptinteresse beansprucht ihr letzter Teil, die klassischen 84 Studien oder Etüden (als op. 50 separat mit neuen Etüden), die in neuerer Zeit noch mehrfach in kritischen Auswahlen aufgelegt wurden (von Bülow, Henselt [mit Begleitung eines 2. Claviers], G. H. Witte, Riemann), an Bedeutung kommt ihnen aber der zweite Teil, die „Schule der Fingerfertigkeit", op. 100, fast gleich. (Kritischer Inhaltsauszug dieser 84 Etüden bei H. Riemann, Vergleichende theor.-prakt. Klavier-Schule, Leipzig, D. Rahter 1883, 3. Aufl. II. S., 53 ff.)

Die äussere Haltung des Körpers wird folgendermassen bestimmt. Der Spielende soll mit Anstand gerade in der Mitte der Klaviatur, weder zu nah noch zu fern sitzen. Die Ellbogen müssen etwas höher als die Tastatur liegen, die Füsse fest auf dem Boden stehen, die Arme weder zu nah noch zu weit vom Körper entfernt sein, die Schultern etwas herunterfallen. Die Hände müssen mit den Ellbogen in gleicher Richtung schweben und die Knöchel des zweiten, dritten und vierten Fingers herabgedrückt werden. Die Tasten werden mit den äussersten Fingerspitzen, aber nicht mit dem Nagel berührt, und der Daumen muss immer über der Tastatur schweben. —

Was Cramer sonst sagt, betrifft die Elemente und ist nicht von hervortretender Bedeutung. Seine Regeln über den Gebrauch der Pedale, deren er fünf angibt, sind ähnlich wie bei Adam. Die populäre Tendenz des Werkes schliesst selbstverständlich jede tiefer eingehende Auffassung aus, und selbst der technische Teil genügt durch zu grosse Kürze nicht mehr den zeitgemässen Bedürfnissen. Über den Akzent wird noch einiges Allgemeine erörtert, doch steht dies weit gegen das früher von Türk darüber Gesagte zurück.

Keine Klavierschule, sondern knappe, ergänzende Erläuterungen zu einer solchen der nun folgenden Hummelschen Epoche sind Conrad Bergs Ideen zu einer rationellen Lehrmethode . . mit besonderer Anwendung auf das Clavierspiel (mit Vorwort von Gottfr. Weber), Strassburg, J. H. Heitz 1826. Seine klavierästhetischen Ansichten (Vom Ausdruck, S. 26 f.) sind einfach genug. Der richtige Ausdruck ist aufzufinden 1. in einem vollen, klaren und gleichen Anschlage, 2. in einem runden, rollenden, deutlichen Spiele, 3. in dem, was die Franzosen A-plomb nennen, nämlich ein wohl ausgefüllter, gehaltener Takt und

ein richtiges Zusammentreffen beider Hände, 4. in einer genauen Beobachtung aller angezeigten Schattierungen. Ebenso objektive Kompromissluft atmen seine übrigen Vorschriften: keine Schattierungen selbst erfinden, sondern sorgfältig nur die des Autors respektieren, schon beim Einstudieren die einzelnen Stellen mit dem gehörigen Ausdrucke fortüben; kleine Zögerungen (bei den Gesang einleitenden Sätzen ohne Begleitung, in kantablen Stellen beim Steigen und Fallen der Töne) nur „mit Umsicht und Gefühl" anbringen. Die Bemerkungen über den Ausdruck beziehen sich auf den Geist, die über Folge, Takt, Notentreffen, Fingersatz, Verbindungen, Sicherheit, Fertigkeit oder Leichtigkeit auf den Mechanismus des Klavierspiels. — Zeitlich in dieselbe Periode fällt z. B. K. Frantz' „Methode des Unterrichts auf dem Pianoforte", Halle 1833.

Bedeutender und als universale Schulwerke auch heute immer noch höchst beachtenswert sind die jetzt folgenden drei grossen Klavierschulen vom Hummel, Kalkbrenner und Czerny. Wir besprechen zunächst

J. N. Hummels Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung. Wien, Haslinger 1828*).

Dieses Werk zeichnet sich vor den bisher genannten durch eine sehr grosse Anzahl von Übungsbeispielen aus und gibt dadurch für die neue Anschauung des Klavierstudiums einen von den früheren Gewohnheiten ganz abweichenden Standpunkt an. Nur fehlt es Hummel noch an der praktischen Einsicht der Czernyschen Lehrmethode, die auf kürzerem Wege die Mechanik zu bilden weiss und in dieser Beziehung den ganzen neueren Fortschritt begründet hat. Hummel ist noch nicht Mechaniker genug, die Handbildung ist bei ihm noch nicht ein Erzeugnis rein technischer Arbeit geworden, aus welcher sie durch die zwar geistabtötenden, aber schnell wirkenden Mittel späterer Methodik als ein vollkommener Mechanismus hervorging. Er teilt das ganze Gebäude der Studien in viel zu viel Unterschiede, er hat überall noch zu viel beschauliche Gedanken, rechnet zu wenig auf die Vorteile, welche die in einem Kapitel angebahnte Praxis auf das folgende übertragen muss, ist viel zu wenig auf die Ökonomie der Zeit bedacht und gibt bei aller Breite doch nicht den heutigen Umfang der Klaviertechnik.**) — Indem er auf die

*) Vgl. auch die poetische Besprechung Hummelscher Methodik gelegentlich der Studien, op. 125, in R. Schumanns gesammelten Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 1888, Reclamausgabe, I, S. 19. — Zusammenstellung und Überarbeitung der technischen Studien dieses Werkes von H. Riemann bei André.

**) Sein Werk ist, wie O. Bie (Das Klavier und seine Meister, München 1901, S. 175) richtig bemerkt, „ein bis auf die letzten Grenzen durchgeführtes System aller klaviertechnischen Möglichkeiten, so sehr System, dass hier schliesslich die Theorie auf deduktivem Wege Wirkungen fand, für die ihr die Praxis danken konnte."

Zunahme der Kräfte des Lernenden durch eine tüchtige Absolvierung der Elemente nicht genug rechnet, hält er die Bildung desselben durch zu viel Kleinigkeiten auf und setzt ihn nach der mühevollen und langwierigen Durchwanderung all' der kleinen Übungsbeispiele der ersten beiden starken Bände doch der Gefahr aus, allenthalben im Praktischen die höchste Unbeholfenheit zu zeigen und in einer ganz anderen Methode die letzte Bildung zu vollenden. — Wir gehen zur Betrachtung einiger Einzelheiten über.

Im ersten Teile gibt Hummel den Rat, das Spiel nicht bis zur mechanischen Abstumpfung zu treiben, sondern es auf eine reguläre, aber aufmerksame Übungszeit von höchstens drei Stunden täglich einzuschränken. Mit dem Mechanischen soll auch das Musikalische in dem Studieren von Stücken Hand in Hand gehen. Das Auge soll auf die Noten gerichtet sein, und die Finger müssen bloss durch das Gefühl die Tasten finden lernen. Deshalb ist auch das Auswendiglernen zu unterdrücken. Leichte Stücke und langsames Spiel müssen den Aufang bilden. Das klingt ähnlich wie bei Türk; betreffs des Auswendiglernens herrscht bekanntlich heute eine ganz andere Ansicht.

Hinsichtlich der Haltung bestimmt Hummel, dass der Schüler vor der Mitte der Klaviatur, 6—10 Zoll von derselben entfernt, sitzen müsse (also wie Marpurg angab). Die Füsse stehen dabei fest auf, bei Kindern sind sie zu unterstützen. Die Ellbogen sind gegen den Leib gewendet, ohne sich demselben anzuschmiegen. Die Muskeln der Arme und Hände müssen, frei von Anstrengung, nur so viel Spannkraft annehmen, dass sie die Finger ohne Schlaffheit zu tragen vermögen. Die Hände halte man ein wenig gerundet und wie die Füsse etwas auswärts. Der Daumen und der fünfte Finger bilden eine horizontale Linie auf der Klaviatur. Das platte Auflegen der Finger und das Einbohren in die Taste, bei herabhängender Hand, ist ganz fehlerhaft und verursacht ein mattes, lahmes Spiel. Der Daumen berührt die Taste nur mit der Schneide des vordersten Gliedes und hält sich stets eingebogen, sich unter den zweiten Finger neigend. Jede heftige Bewegung der Ellbogen und Hände ist zu vermeiden, die Muskeln derselben dürfen nicht stärker angespannt werden, als eine ruhige und freie Haltung der Hand erfordert. Die Finger müssen sich leicht und locker fortbewegen und nicht zu hoch von der Taste erheben. Der Anschlag muss bestimmt und gleichmässig sein, alles Drücken und Schlagen vermieden und weder Hand noch Finger aus der natürlichen Lage gebracht werden. Logiers Finger- und Handgelenkführer ist dabei mit Nutzen anzuwenden.

---

Joh. Bernh. Logier (1777—1846), Erfinder des 1814 patentierten Chiroplasten (Handleiter), einer Maschinerie, welche die Handhaltung beim Spielen zu regeln sucht und eine Zeitlang allen Ernstes von den damaligen grössten Autoritäten des Klavierspieles wie Clementi, Cramer, Kalkbrenner u. a. als segensreiche Neuerung gepriesen und adoptiert wurde.

Auch E. Fischer in seinem Büchlein „Über guten Tonanschlag", Rendsburg 1833, preist den Chiroplasten als unentbehrliches Hilfsmittel. (Das Werkchen bietet übrigens gut Pädagogisches, doch nichts Neues. Haupteigenschaften guten, bereits im ersten Unterricht zu lehrenden Tonanschlages sind: Gleichmässigkeit in Rücksicht der Stärke des Tones

Hierauf folgt die übliche Vorführung der Terminologie und sonstiger Elemente; der erste Teil muss wegen der Aufsammlung eigener zweckmässiger Fingerübungen und kleiner Stücke sowie

---

[perlender Anschlag], Gleichmässigkeit in Rücksicht der Schleifung von einer Taste zur andern [fliessender, runder Anschlag]; die Mittel dazu sind eine möglichst gleichmässige Ausbildung jedes einzelnen Fingers, namentlich der mit Unrecht vernachlässigten linken Hand und Gewöhnung an eine stets ruhige Lage der Hand durch ein ganzes System von „Fessel- und Trillerübungen". Die Ausführung der als Voraussetzungen dienenden Elementardinge — Sitz vorm Klavier, Arm-, Hand-, Fingerhaltung, Kräftigungsübungen der schwachen Finger 1, 4, 5, Tonleiterspiel — Notwendigkeit usw. zeigt sich mit allen Irrtümern und Schwächen freilich in den Anschauungen der Hummelschen Epoche befangen.)

Seine Ansichten über die nach seiner Methode umgestaltete Pädagogik (das noch von Hanon, s. u. empfohlene Spielen auf mehreren Klavieren und Ästhetik des Klavierspiels legte Logier nieder in folgenden beiden wichtigsten Werken: System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts. Anleitung zum Pianofortespiel, Buch I, Berlin, W. Logier, 1829 (Elementarschule) und: Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel, Berlin, W. Logier 1829. (Elementarschule) —. Mit Hummels Empfehlung des Chiroplasten steht übrigens die Anm. 2 zum Kap. 2 der Moscheles-Fétisschen Methode (s. u.) in Widerspruch, die da sagt, dass Cramer, Moscheles, Hummel u. a. jeden Gebrauch mechanischer Hilfsmittel, und selbst des Handleiters, tadeln. Logier hielt in seinem Unterricht darauf, dass der Finger stets in Berührung mit der Taste bleiben müsse, und steht eben auch damit durchaus auf dem Boden der Pariser Schule, deren Prinzipien, wie wir später sehen werden, z. B. auch Kalkbrenner, Kontski (mit ihrem „carezzando" der Taste) und in gewissem Sinne auch Thalberg (mit seinem „Anfühlen" und Auswirken der Tasten", s. u.) huldigen. — Die Idee eines mechanischen Hilfsmittels zur Angewöhnung einer richtigen Handstellung, das natürlich eher schädlich als nützlich werden muss, ist im 19. Jahrhundert noch mehrmals aufgetaucht und hat noch den „verbessert" nachgeahmten Stöpelschen und Bohrerschen (automatischen) Handleiter geboren, während C. Fr. Seebers „Fingerbildner", der das Einknicken der Vordergelenke bei Freiheit der übrigen Hand verhindern will, doch auch Nutzen stiften kann. Frz. Brendel (Geist und Technik im Clavier-Unterricht, Leipzig, C. F. W. Siegel, S. 42f) zählt noch weitere solche Quälmaschinen auf: Herz' „Dactylion", eine Trillermaschine, den G. Weicholdschen „Mentor du Pianiste" [Vgl. „Neue Zeitschr. f. Musik", Bd. 23, S. 152], Mohrhoffs und Jacksons Erfindungen. Von ihnen allen fanden nur Logiers, Herz' und Kalkbrenners Produkte bis in die dreissiger Jahre weitere Verbreitung. In neuerer Zeit versuchte man nun die Erzielung und Erlernung des richtigen Anschlages, der richtigen Technik auf andrem Wege, ohne Beihilfe des Tones selbst zu erzwingen. Die „Stumme Claviatur" freilich vermochte es doch nicht. Sie ist heute mit Recht zu einem unter Umständen ganz nützlichen Möbel zum Ein- und Warmspielen der Finger vor dem Auftreten, zur Repetition, zur vorherigen Gewöhnung an Pianofortes usw., also für Hilfszwecke, die Frz. Brendel (a. a. O., S. 58 ff.) genau und vernünftig namhaft macht, zu verwenden. Für Übungen mit stillstehender Hand, Handgelenk- und Spannübungen lässt sie sich mässig gebrauchen, dagegen ist sie unbrauchbar für Kinder oder zum Studium ganzer Passagen. — Nur für Kinder oder Anfänger ist nützlich die im wesentlichen auf Deppe fussende moderne, amerikanische Virgil-Methode mit ihren Auf- und Ab-„Clicks", deren mechanisierende Gefährlichkeit auch durch systematische Gehörs- und tonliche Anschlagsübungen nicht ganz vermieden werden kann. Die Clicks können nämlich weder in allen Fällen ein untrügliches Mittel zur Kontrolle der Finger, Handgelenke und Arme sein noch das echte, aus geistigem Ursprung geborene legato entwickeln. Die Virgilübungen können natürlich niemals vergeistigtes Klavierspiel lehren, da ihnen im allgemeinen das Kontrollmoment des klanglich und geistig allmählich zu erlernenden Tones abgeht, wollen aber auch nur eine Schule für Anfänger sein. Die grossen Erwartungen, die man auf die von dieser Methode angeblich ausgehende Reform der Klavierpädagogik setzte, haben sich nicht erfüllt.

wegen praktischer Fingerzeige aller Art als der wertvollste bezeichnet werden. Wie wenig aber die Hummelsche Mechanik in die Unterscheidungen der heutigen eingedrungen war, geht z. B. aus seinen Notizen über die Punkte oder Striche, welche das Stakkato anzeigen, hervor. Ohne sie zu unterscheiden, gibt der Verfasser nur an, dass die Hände dabei nicht erhoben werden, sondern nur die Finger ganz leicht von den Tasten einwärts schnellen.

Im zweiten Teile wird der Gesichtskreis über das ganze Gebiet der Hummelschen Technik eröffnet, und indem der Verfasser zehn Kapitel darüber mit einer grossen Auswahl von Fingerübungen aufstellt, erledigt er zugleich die Frage wegen des Fingersatzes. Dies ist offenbar ein besserer Einblick in das praktische Bedürfnis, als Türks und Bachs Schulen an den Tag legen, welche allerhand Regeln aufstellen, ohne praktisch den Instinkt der Finger zu bilden. — Die zehn Kapitel sind nun folgende:

1. Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge.
2. Untersetzen des Daumens und Übersetzen über den Daumen.
3. Auslassen eines oder mehrerer Finger.
4. Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone.
5. Spannungen und Sprünge.
6. Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten.
7. Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern.
8. Abwechselung eines oder mehrerer Finger bei wiederholtem Tonanschlag auf einer Taste; wiederholte Anwendung eines Fingers auf verschiedenen Tasten.
9. Eingreifen der Hände ineinander und Überschlagen einer Hand über die andere.
10. Stimmenverteilung unter beide Hände und Fingerordnungs-Lizenz beim gebundenen Stil.

Das Weitschweifige dieser Einteilung ist bereits erwähnt. Bei der Handbildung kommt es auf eine gewisse Elastizität und Ausgelöstheit aller Spielgelenke an, und nicht die figurative Verschiedenheit der Übungen allein befördert dieselbe, sondern eine Einwirkung auf die Anschlagsart; man kann annehmen, dass, wer den ersten Teil und im zweiten die Kapitel 1, 2, 5 gehörig absolviert hat, vorkommenden Falles die Aufgaben, die in den Kapiteln 3, 4, 6, 7, 8, 9 vorliegen, ebenfalls geschickt überwinden wird. Abgesehen davon sind zuweilen ganz verschiedenartige Aufgaben, die wohl einer gesonderten Betrachtung bedürfen, in einem Kapitel vereinigt, wie z. B. im achten. Von einer Verschiedenheit der Anschlagsarten ist nirgends die Rede.

Der dritte Teil des Werkes ist dem Vortrage gewidmet. Unglücklicherweise bringt Hummel die Lehre von den Manieren, analog den Vorgängern, hierbei noch einmal zur Sprache. Aber selbst Bach und Türk waren hier im begrifflichen Ausscheiden bestimmter und subsummierten diesen Teil nicht unter den Vortrag. Die Manieren sind ein Technisches und rein Mnemonisches und tragen zu dem

Geiste, den der Vortrag wiedergeben soll, das Wenigste bei. Wir übergehen deshalb diesen Abschnitt, zumal derselbe bei weitem nicht so vollständig ausgefallen ist, als bei Türk. Es sei dabei nicht übersehen, dass dies dem fortgeschrittenen Zeitgeschmacke angemessen war. Der Verfasser handelt nur die zu seiner Zeit gebräuchlichen Verzierungen ab und verweist bequemerweise zum Verständnis der älteren Verzierungen auf die damaligen Lehrbücher. Dass Hummel als der Erste und ohne plausiblen Grund den Triller mit der Hauptnote anfangen lässt, wurde bei Türks Trillertheorie erwähnt. Es gilt also für die ganze Vor-Hummelsche Epoche der Klaviermusik durchaus der Anfang des Trillers mit der Hilfsnote!

Näher auf das eigentliche Objekt eingehend, unterscheidet Hummel richtigen und schönen Vortrag. „Jener bezieht sich auf das Mechanische des Spiels und kann genau durch Zeichen angegeben werden. Der schöne bezieht sich auf das Abgerundete, einem jeden Musikstück, einer jeden Stelle Angemessene, auf das Geschmackvolle und Angenehme, namentlich auch in den Verzierungen, und kann bloss angedeutet werden. Der Ausdruck bezieht sich unmittelbar auf das Gefühl und verlangt das Nachempfinden und Wiedergeben dessen, was der Komponist in sein Stück gelegt hat. Dieser Ausdruck kann geweckt, angedeutet, aber nicht gelehrt werden. Vor allen Dingen muss man gut vortragen hören, besonders Gesang, in der Jugend wohl selbst gesungen haben. Hasse, Naumann, Gluck, Mozart, beide Haydn und die berühmtesten Komponisten aller Zeiten sangen in ihrer Jugend. Die Beherrschung der Schwierigkeiten macht noch keinen Meister. Zu verbannen ist das scheinbare Gefühl, wie es sich in der Gestikulation, zu vielem Pedal und der Überhäufung von Verzierungen ausspricht."

Hiermit nicht ganz im Einklange heisst es weiter: „Hauptgrundlage für den schönen Vortrag ist die vollkommene Beherrschung der Finger, welche jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig sein müssen. Die Finger müssen beim leisesten Berühren in lockerster Haltung, sowie beim festesten Anschlage und angezogenen Muskeln gehorchen. Der Spieler studiere den Charakter des Tonstücks, er berücksichtige, ob er ein Allegro oder ein Adagio vorträgt. Jenes erfordert Glanz, Kraft, Bestimmtheit und eine perlende Schnellkraft der Finger. Die gesangvollen Stellen können zwar mit etwas, aber um der Einheit willen nicht zu sehr vom Tempo abweichender Hingebung vorgetragen werden. Das Tempo muss überhaupt mit voller Bestimmtheit ergriffen und nicht aller Augenblicke schwankend ausgeführt werden. Das Adagio erfordert Ausdruck, Gesang, Ruhe. Die Töne müssen getragen, angehalten, miteinander gebunden und durch wohl berechneten Druck singend gemacht werden. Die Verzierungen müssen langsrmer, mit mehr Schmelz und Zartheit gespielt werden als im Allegro; zuweilen muss der Finger den leisesten Abzug auf der Taste ausüben, das feinste Gefühl betätigen. Aufwärts steigende Läufe und Töne werden crescendo, abwärts gehende diminuendo vorgetragen; es gibt aber auch Fälle, wo der Komponist das Umgekehrte oder egale Stärke will."

In den nun aus seinen Konzerten angeführten Beispielen wiederholt Hummel zum Teil das vorher im allgemeinen Aufgestellte, gibt die Akzentuation sehr treffend an, hält bei singenden Stellen auf Nachgeben, bei feurigen auf ein Vordrängen; beim Adagio wird das Nachgeben — besonders bei Schlusswendungen — die Begleitung aber taktfest verlangt und im ganzen auf ein einheitliches Tempo ge-

drungen. Bei ungeraden und gehäuften Notenzahlen im Adagio soll die Einteilung vorher überlegt und die grössere Schnelligkeit gegen das Ende zu gewählt werden.

An einer weiteren Stelle erteilt der Verfasser einige beim Unterrichte praktische Ratschläge, um den Sinn für die Deklamation zu wecken, ohne jedoch die Regeln derselben selbst näher anzugeben, und bespricht schliesslich die Anwendung der Pedale. Hierin weicht er von den allgemeinen Gewohnheiten damaligen Geschmackes ab, indem er sich, auf dem Boden älterer Überlieferungen stehend, im ganzen gegen die Pedale erklärt. „Mozart und Clementi hätten dieses Mittels nicht bedurft, um den Ruhm der ausdrucksvollsten Klavierspieler ihrer Zeit zu erwerben. Ganz ist freilich der Gebrauch der Pedale nicht zu umgehen, besonders der des Dämpferpedals in langsamem Tempo, wo der Gesang sich auf breiter, harmonischer Grundlage entfaltet."

Dies ist im wesentlichen das von Hummel Mitgeteilte. Vieles darunter ist von bleibender Bedeutung, es fehlt nur die Tiefe des Eindringens und systematische Darstellung. Eine grössere Berücksichtigung der Technik und ein Versuch, dieselbe in eine Übersicht zu bringen, sind die wesentlichsten Fortschritte dieses Werkes gegen die früheren. In bezug auf Ausdruck teilt Hummel mit seinen Vorgängern, sowie dem grösseren Teil seiner Nachfolger, die dilettantische, unbestimmte Ahnung eines Empfindens, das vorhanden sein müsse, das sich aber nicht lehren, nur leiten lasse. Marx erst hat es verstanden, das Empfinden zu klarem Bewusstsein zu bringen; in seine Einzelheiten einzudringen, kann überhaupt nur ästhetischer Erkenntnis gelingen. Hummel knüpft wie Adam an die äusserlichen Namen des Allegro und Adagio an, um Regeln über den Vortrag zu geben, anstatt die Idee in ihren Urbestandteilen zu analysieren, aus welcher wie aus einem Boden alle Formen der Komposition erwachsen.

Über diesen Standpunkt kommt auch das mit der Hummelschen Schule rivalisierende, der Pariser nach-Adamschen Schule angehörende Schulwerk nicht hinaus, auf welches wir jetzt eingehen. Es ist dies:

### Friedrich Kalkbrenners Anweisung, das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen.

(Im Original: „Méthode pour apprendre le pianoforte à l'aide du guide-mains", Paris 1830).

Nach dieser Überschrift vermutet man eine einseitige Auffassung der Klaviermethodik, und in der Tat erkennt man, sofern man die Wichtigkeit erwägt, die Kalkbrenner seiner bekannten (vereinfachten) Leiste (Chiroplast Logiers, s. o.) erteilt, sogleich, dass die Mechanik noch mehr in Angriff genommen wird als bei Hummel. Die von dem letzteren aufgesammelten Beispiele

sind aber mit bei weitem mehr Fleiss und Mühe erfunden; in diesem Punkte hat es sich Kalkbrenner leicht gemacht.

Was die Theorie betrifft, so finden sich, abgesehen von Phrasen, die fast noch mehr als bei den Vorgängern ungenügende, nur allgemeinwissenschaftliche Bildung bekunden, Bemerkungen, die auf einer feineren und erweiterten Empirie beruhen als bei Hummel. Zu jenen Phrasen gehören z. B. Erklärungen wie folgende: „Die Musik ist die Kunst, die Töne zu verbinden; Rhythmus heisst das Verhältnis zwischen zwei aufeinander folgenden musikalischen Gedanken; die Musik, welche den stärksten Rhythmus hat, ist die charakteristischste usw."

Die Übersicht über die technischen Studien hingegen verrät eine praktischere Einsicht, wenngleich die dafür aufgestellten Übungsbeispiele nicht zahlreich genug sind. Kalkbrenner unterscheidet folgende Kapitel:

1. Die Übungen in fünf Noten bei stillstehender Hand, als Hauptgrundlage.
2. Die Tonleiter in allen Formen.
3. Terzen, Sexten und Akkordformen.
4. Oktaven mit dem Handgelenk.
5. Trillerstudien.
6. Übergreifen der Hände und Leichtigkeit in der Beherrschung aller vereinten Schwierigkeiten.

Die Ausbildung des Handgelenkes ist ein sehr wichtiger Zuwachs, den die Technik durch Kalkbrenner erhält. Die obige Übersicht ist ohne Frage einfacher als bei Hummel, obwohl auch sie nicht ausreicht; wir werden in Plaidys Werke eine noch vollständigere kennen lernen. Auch gibt der Verfasser eine gründlichere Theorie der Fingersetzung, welche nur von Czerny noch übertroffen wird. Weniger verdient die Terminologie, Zeichenlehre und die Angabe der Ornamente wegen ihrer Unvollständigkeit Beachtung. Der Ausdruck „Manieren" und die Zulassung der bei Müller schon wenig beliebten „willkürlichen" Manieren verliert sich von nun an allmählich vollständig.

Was Kalkbrenner über den Vortrag sagt, muss wie bei Adam und Hummel aus verschiedenen Teilen des Werkes zusammengesucht werden, und ergibt im wesentlichen folgenden Abriss:

„Das Tempo eines Stückes wird über demselben angegeben, und der Spieler muss sich darnach richten. Versteht er die italienischen Ausdrücke nicht, so muss er sich ihre Bedeutung mit Hilfe eines Lexikons klar machen." Hierauf erfolgen einige Erklärungen abkürzender Zeichen, wie f. p. cresc. usw.

„Der Gebrauch der Pedale ist unerlässlich, und zu beklagen ist die Trockenheit des Tones deutscher (sc. namentlich Wiener) Instrumente, die zum Teil gar keine Pedale haben. Er selbst habe von seiner Absicht, in Wien zu konzertieren, deshalb bereits abstehen wollen, als er auf die Idee kam, ein Stück Kork unter die Dämpferleiste im Diskant zu stellen, so dass die beiden höchsten Oktaven fast gar nicht dämpften, und dadurch allein habe er den gewünschten Effekt im Gesange erreicht. Der Gebrauch des Dämpferpedals ist für zwei Fälle zu empfehlen: entweder um die Harmonie zu verbinden, oder um die Kraft zu steigern.“ In der Erkenntnis des letzteren Punktes steht Kalkbrenner über seinen Vorgängern.

(S. 17.) „Beim Vortrage muss man sich nicht blindlings vom Gefühle hinreissen lassen, sondern die Effekte wohl überlegen. Der ganze musikalische Ausdruck besteht in den Nuancen, und man muss vor allen Dingen Eintönigkeit vermeiden. Die allgemeinsten Regeln sind folgende: Die aufsteigenden Stellen müssen zunehmend, die absteigenden abnehmend gespielt werden, so dass die höchste Note am stärksten, die tiefste am schwächsten angeschlagen wird. Hierdurch erhält die Musik eine gewisse, ihren Ausdruck sehr vermannigfaltigende Wellenbewegung. Die längste Note muss die stärkste sein, die letzten Noten singbarer Sätze müssen ein wenig langsamer werden; die ersten und letzten Noten einer Phrase (trait)*) sind stärker hervorzuheben als die andern. Die Melodie muss stärker als die Begleitung sein, diese darf nicht immer an den Ausdrucksnuancen jener teilnehmen. Bei häufigem Harmoniewechsel oder wenn die Modulationen schnell aufeinander folgen, muss man die Bewegung anhalten. Die hohen Tasten dürfen nie auf eine ungestüme oder harte Art angeschlagen werden. Man muss so viel als möglich die Wirkungen des Anschlags verbergen, der im Diskant zu hörbar wird. Alle der Tonart fremden und mehr eine zufällige Vorzeichnung habenden Noten müssen mehr markiert werden. Bei Stellen mit doppelgriffigen Oktaven oder Akkorden müssen die langen Noten arpeggiert werden, die vorhergehenden aber nicht . . . (S. 18.). Wird eine Note mehrmals wiederholt, so muss man sie durch Anschwellen oder Abnahme verschieden nüancieren. Gebundene und synkopierte Noten werden markiert. Öfter wiederkehrende Stellen müssen gleichfalls verschieden vorgetragen werden, was durch verschiedene Betonung meist glücklich erreicht wird. Der Spieler sitze ruhig und vermeide alle Gestikulation.

„Hinsichtlich des Rhythmus ist die Interpunktion wohl zu beachten. (S. 19.) Wie in der Rede, so haben auch in der Musik die Sätze oder Phrasen ihre Interpunktion, deren Zeichen die Pausen sind; nur durch die sorgfältigste Beobachtung dieser Interpunktion kann man die Phrasen gehörig markieren. So oft der Schluss einer musikalischen Phrase aufgehalten wird, muss die Stärke geringer sein; erst am vollkommenen Schlusse ist die entschiedene Betonung am Orte. Das Zeichen der Interpunktion sind die Pausen. Man kann folgende Interpunktionen annehmen: 1. Satzschlüsse oder vollkommene

*) Mit diesen Ausführungen zeigt sich Kalkbrenner gleich Ph. Em. Bach, Türk, Wolf und J. A. P. Schulz in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste 1772 als ein wichtiger Vorbereiter der modernen Bülow-Riemannschen „Phrasierungslehre“. Er sagt auch, dass sich Cramer und Crescentini durch besonders sorgfältige „Phrasierung“ ausgezeichnet hätten.

Kadenzen; diese gleichen dem Punkte. 2. Unvollkommene, von der Tonika zur Dominante gehende Kadenzen; diese gleichen dem Semikolon. 3. Abgebrochene Kadenzen oder Übergänge, dem Ausrufungszeichen analog. 4. Abschnitte, die Viertelpausen haben, sind wie das Komma. Alle diese Absätze muss man wegen des in sie zu legenden Ausdrucks interpunktieren."

Über den Anschlag ist folgendes zu bemerken: „Der Ton des Pianoforte ist keineswegs ganz fertig; fast mehr als bei allen anderen Instrumenten lässt sich derselbe modifizieren. Hält man die Finger ausgestreckt oder spielt auf den Nägeln, so wird man wenig Ton herausziehen; man muss die Taste mit dem fleischigen Teil des Fingers anschlagen." Hierauf folgen die üblichen Regeln über die Ruhe des Armes, der Hand usw. Der Anschlag mit dem Handgelenk wird mit Vorzug behandelt. „Die Art die Taste anzuschlagen, soll sich auf unzählige Weise verändern, nach den verschiedenen Empfindungen, die man ausdrücken will. Bald muss man die Taste liebkosen, bald sich auf sie stürzen wie der Löwe, der sich seiner Beute bemächtigt. Jedoch muss man, indem man dem Instrumente möglichst viel Ton abgewinnt, sich vor dem Drauflosschlagen hüten. Bravour ist nicht das Höchste; man muss höher hinauf streben, nach Ausdruck, Empfindung und grossen Effekten. Besonders muss Abwechselung im Ausdrucke herrschen. Die Melodie muss immer dominieren; hat eine Note ein Vortragszeichen, so dürfen die anderen nicht daran teilnehmen. Man muss endlich dahin gelangen, dass man Wärme ohne Heftigkeit, Stärke ohne Härte, Sanftheit ohne Schwäche besitzt. Dies ist freilich das höchste Ziel."

Man sieht, Kalkbrenners Material ist ein wenig reicher geworden; dass aber auch hier eine gründlichere methodische Ausbreitung fehlt, bedarf keiner näheren Ausführung.

Wir kommen nun zu

Czernys grosser Pianoforteschule, op. 500. (4 Teile), Wien, A. Diabelli.

Dieselbe geht zunächst, was Vollständigkeit anlangt, weit über die früheren Arbeiten hinaus, und erledigt sie auch nicht die Materialien, die sie zur Sprache bringt, so gibt sie doch schon in der Aufstellung derselben einen eminenten Fortschritt zu erkennen. Ausserdem umfasst sie die modernen Erscheinungen der Virtuosität, und steht somit im Umfange des Materials als bis jetzt einzig in ihrer Art da. Czernys Manier ist nicht ein tiefes wissenschaftliches Eindringen, aber er ist der Mann der Praxis, und so wenig und so oberflächlich er viele dem höheren künstlerischen Standpunkt angemessene Fragen auch zur Sprache bringt, so kann man doch nicht leugnen, dass ein gewisses praktisches Talent in allem sich beweist, und diese Klavierschule die Ansprüche jedes Lernenden bis auf einen gewissen Grad befriedigt. Mit ihm tritt die Wissenschaft der Mechanik in den Vordergrund. Erst die praktisch zu erlernende Mechanik, dann erst die Anschlags- und Vortragslehren, erst die reine

Praxis einer ganz in den Vordergrund gerückten Fingergymnastik, dann die ganz von ihr beherrschte und nur so eben gestreifte Ästhetik, also in allem der volle Gegensatz zu Hummels aus rein theoretischen, deduktiv auf die Praxis schliessenden Abstraktionen gewonnenem System, das vor lauter Möglichkeiten und Unterteilungen den rasch zum Ziele der Praxis führenden Weg umgeht.

Der erste Teil behandelt die üblichen Elemente in einer höchst fasslichen Weise, und da er mehr der Form als dem Inhalte nach hervortritt, so sei es gestattet, über bekanntes Material hier hinweg zu gehen.

Im zweiten Teile wird das Gebiet der Mechanik durchwandert, und die Kunstregel aufgestellt, dass die letztere in einem solchen Grade vom Spieler überwunden sein muss, dass der Zuhörer demselben nicht die geringste Mühe anmerkt. Der Form nach stellt sich im folgenden viel Ähnliches mit den Schulen von Türk, Müller und Hummel heraus; es wird nämlich die Regel der Fingersetzung zu dem eigentlich leitenden Faden erhoben. Dies ist eigentlich eine veraltete Anschauung, und der grosse Lehrer des Spiels, Czerny, hätte wohl bedenken können, dass nicht die Fingersetzung, die man auch aus Regeln ersehen kann, die Beherrschung des technischen Materials bedingt, sondern die gymnastische Muskel- und Gelenkbildung des Spielorganismus. Es erscheint hier nicht minder als bei Türk und Hummel unzulässig, einen sich nebenbei ergebenden Gedanken zum leitenden Faden des in einer viel wichtigeren Idee wurzelnden Inhaltes zu erheben. Es folgen nun wie bei Türk erst allgemeine Grundsätze der Fingersetzung, und dann die Ausführung derselben in den einzelnen Formen der Mechanik; die zahlreichen Beispiele erleichtern auch hier das Verständnis.

Unter den allgemeinen Regeln sind die wichtigsten: Die höchste Zweckmässigkeit ist das oberste Prinzip. Der bequemste Fingersatz ist der beste, in jedem einzelnen Falle ist der einfachere dem umständlicheren vorzuziehen, so z. B. die Benutzung der Finger ohne Untersatz, wo es angeht, dem Untersetzen des Daumens. Bei nebeneinander stehenden Tasten muss man die Finger in ihrer natürlichen Folge anwenden. Die vier längeren Finger dürfen nicht übereinander übergeschlagen werden. Ein Finger darf nicht zweimal hintereinander gebraucht werden. Der Daumen und der fünfte dürfen bei fortlaufenden Tonleitern nicht auf einer Obertaste angewendet werden.

Hierauf geht der Verfasser auf die besonderen Kapitel über. Er bemerkt bei Skalen und ähnlichen Passagen, man müsse stets so viele Finger zu Hilfe nehmen, dass man, ohne dabei mit einem in der Tonleiter gegebenen Fingersatze anfangen zu müssen, die äusserste Note jeder Passage mit einem bequemen Finger greifen kann, um ein überflüssiges Unter- und Übersetzen zu vermeiden. — Jede regulär gebildete Figur wird mit dem entsprechend regulären Fingersatz gespielt. — Fangen Läufe mit einem unregulären Finger an, so muss man trachten, während derselben in den normalen Fingersatz einzulenken. Ändert sich in einem Laufe die Tonart, so muss dem entsprechend auch der Fingersatz in die dem Wechsel angemessene Applikatur einlenken. Kommt in einem Lauf eine Taste zweimal vor, so muss man den Finger wechseln usw.

Die Glissandi werden mit dem Nagel ausgeführt, und danach die Handstellung verändert; bei Doppelgriffen spielt nur die eine Stimme mit dem Nagel.

Der Fingersatz der chromatischen Tonleiter ist 1 2 1 2 1 2 3 1, von c anfangend, als die normale Applikatur. Bei sehr schnellen Läufen 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 4 1. Der Fingersatz 1 3 1 3 1 2 3 1 ist nicht zu empfehlen, weil der zweite Finger zu sehr aus dem Spiele kommt und die Hand sich eine schiefe Haltung angewöhnen kann. Auch wird die Zartheit und Geschwindigkeit dadurch sehr erschwert.

Wir übergehen den grössten Teil des folgenden, da er im Einzelnen in dem zweiten Teile dieser Schrift wiederkehren muss. Czerny durchwandert die gebrochenen Terzen, Quarten, Sexten, Oktaven, für die er bei Obertasten die Finger 1 4 empfiehlt, sodann Akkorde, fortrückende Doppelgriffe, Doppelläufe, das Wechseln der Finger auf einer Taste, die Trillerarten, Terzentriller, Quartentriller, Sextentriller, das Übergreifen und Überschlagen der Hände, den Fingersatz der festen Akkorde, (wobei die einfache Regel massgebend ist, dass eine Quarte nicht mit zwei nebeneinander liegenden Fingern gegriffen werden darf, ausser mit dem ersten und zweiten), das freie Einsetzen der Finger auf einer Taste, den Gebrauch eines Fingers auf mehreren Tasten, Sprünge, mehrstimmige Sätze und den gleichzeitigen Anschlag zweier Finger auf einer Taste.

Der dritte Teil dieser Schule ist für die Erkenntnis des Vortrages Dezennien hindurch die einzige einigermassen vollständige Schrift gewesen, und in ihm spricht sich der hauptsächlichste Fortschritt aus.

Es heisst darin: Die zwei ersten Teile haben nur die mechanische Geschicklichkeit erworben; diese sind nur die Mittel zum eigentlichen Ziele der Kunst, welches darin besteht, Geist und Seele in den Vortrag zu legen und hierdurch auf das Gemüt und den Verstand des Hörers einzuwirken. Dabei ist freilich nicht ausser acht zu lassen, dass der Vortrag so sehr von den mechanischen Mitteln abhängt, dass beide Momente ineinander fliessen und das eine nur die natürliche Folge des anderen zu sein scheint.

Alles, was auf den Vortrag Bezug hat, kann in zwei Teile zerlegt werden:

1. In die Beobachtung der vom Komponisten angegebenen Vortragszeichen.
2. In denjenigen Ausdruck, welchen der Spieler aus eigenem Gefühle in das Tonwerk legen soll.

Der erste Punkt umfasst dreierlei Zeichen: a) die auf Stärke der Tonbildung; b) die auf den Grad der Länge oder Kürze der letzteren; c) die auf die Veränderungen des vorgeschriebenen Zeitmasses bezüglichen.

Diese drei Fälle werden nun in den ersten drei des im ganzen zwanzig Kapitel umfassenden Teiles besprochen. — Die folgenden nehmen sich die frei vom Spieler dem Vortrage hinzugegebenen Momente zur Aufgabe, und es folgt im vierten Kapitel: der Vortrag des einfachen Gesanges; im fünften: der Ausdruck in brillanten Passagen; im sechsten: der Gebrauch der Pedale.

Die übrigen Kapitel führen folgende Überschriften: 7. Vom Gebrauche des Mälzlschen Metronoms. 8. Über das richtige, für jedes Tonstück geeignete Tempo. 9. Über das brillante Spiel. 10. Über den Vortrag leidenschaftlicher, charakteristischer Kompositionen. 11. Über

das Produzieren des Spielers vor Zuhörern. 12. Über den Vortrag der Fugen und anderer Kompositionen im strengen Stile. 13. Über das Auswendig-Spielen. 14. Über das vom Blatte-Spielen. 15. Über die besondere Art des Vortrages verschiedener Tonsetzer. 16. Vom Transponieren. 17. Über das Partiturspiel und die anderen Schlüssel. 18. Über das Präludieren. 19. Vom Improvisieren. 20. Über die guten Eigenschaften, die Erhaltung und das Stimmen des Fortepiano.

Man sieht indes aus der blossen Anführung der Überschriften, dass auch in diesem Werke der Standpunkt der praktischen Empirie den einer wissenschaftlichen und ästhetischen Theorie überbietet. Es mag aber auch einer Klavierschule, die das Praktische im Auge behalten muss, ein gewisses Recht dazu eingeräumt werden, und die Aufgabe in unserem Sinne, welche mehrmals auch bei den vorhergehenden Werken als Massstab angelegt wurde, eine andere Form beanspruchen, als solch' eine Klavierschule inne zu halten hat. — Diese praktische Empirie charakterisiert den in Rede stehenden Teil durchgängig, und anstatt in seine Einzelheiten näher einzugehen, mag es genügen, den Reichtum des daselbst gesammelten Materials hervorzuheben und ihn als eine noch heute geltende Quelle für ein theoretisches Eindringen in die Klaviermethodik zu bezeichnen.

Der vierte Teil ist dem Inhalte nach schwächer. Er behandelt in vier Kapiteln, von denen jedes einen Band allein ausmacht, die Vortragsweise Beethovens, des Fugenspiels und der neueren Virtuosen. Nach der poetischen Auffassung, welche zuerst Marx für das Spiel Bachs und Beethovens uns zur Gewohnheit gemacht hat, dürften Czernys Bemerkungen zu allen einzelnen Sonaten sowie Trios von Beethoven überflüssig erscheinen. Etwas höher steht das vierte Kapitel, das dem Fugenspiele gewidmet ist, und worin der Verfasser elf Regeln aufstellt, die jedem Spieler streng beachtenswert sind. Ihr Hauptinhalt lässt sich darin zusammenfassen, dass die Themen stark markiert werden, beim Eintritt aller Stimmen starkes Spiel, bei wenigen ein leiseres nötig wird. Lang ausgehaltene Bässe dürfen, wenn auch gleiche Noten aneinander gebunden sind, bei jedem Takte neu angeschlagen werden. Strenges Tempo muss durchgehen, ein Ritardando ist nur bei Fermaten oder Schlusstakten zulässig. Das Legato ist immer anzuwenden, ausgenommen wenn Pausen oder Stakkatozeichen das Gegenteil fordern. Ein Arpeggieren ist möglichst zu vermeiden, das Pedal gleichfalls bei älteren Fugen; jede Note muss streng nach ihrem Werte gehalten werden. Von dem regelmässigen Fingersatz wird ganz abgewichen. Besonders muss man es verstehen, auf einer Taste verschiedene Finger, selbst Hände abzuwechseln, ohne die Taste dabei anzuschlagen. Hauptsächlich ist die Verteilung der Mittelstimmen an die betreffenden Hände wohl zu überlegen und beim Einstudieren fest zu bestimmen. Die Bemerkungen „über die besondere Art des Vortrages verschiedener Tonsetzer" (III. Teil, Kap. XV) geben gute und praktische Ratschläge. Jeder Komponist ist nach seiner Art zu spielen, also Clementi mit regelmässiger Handhaltung, festem Anschlag und Ton, deutlichem geläufigem Vortrag, richtiger Deklamation; Cramer und Dussek mit schönem Cantabile, ohne grelle Effekte mit schönem

Legato, mit überraschender Gleichheit in Läufen und Passagen, mit schönem Legato und Benutzung der Pedale; Beethoven und Ries charakteristisch leidenschaftlich, melodiös mit allen Mitteln des Ausdrucks und auf den Totaleffekt hin; Hummel, Meyerbeer, Kalkbrenner, Moscheles brillant, geläufig, mit lokaler Deutlichkeit, verständlicher Deklamation, zart und graziös in den Verzierungen und mit elegantem, feinem Geschmack. Als Mischung und Vervollkommnung aller Vorhergehenden entwickelt sich die neue Manier der Thalberg, Liszt, Chopin und ihrer jüngeren Nachfolger: Erfindung neuer Passagen und Schwierigkeiten (folglich neuer Wirkungen) und äusserst gesteigerte Ausnutzung aller mechanischen Hilfsmittel des Fortepiano.

Das (I.) Kapitel, welches die Virtuosität der neueren Schule seit Thalberg bespricht, kommt über ein gewisses dilettantisches Geschwätz nicht hinaus. Die Modernität beruht nach Czerny auf drei Eigenschaften: 1. Auf der vollendeten Ausbildung der Fingerfertigkeit und Bravour. 2. Auf der Manier, eine singende Stimme mit brillanter Begleitung zu umweben. 3. Auf einer erweiterten Anwendung des Pedals. Es wird hinzugefügt: Thalbergs Werke sind auf die höchste Eleganz und zarteste Anmut im Vortrage berechnet, und die glänzendsten Schwierigkeiten dienen nur als Mittel zu jenem Zweck. Seine Erscheinung datiert etwa vom Jahre 1830.

Döhler, dessen Werke so ziemlich auf ähnliche (Thalbergsche) Wirkungen (einer figurierten Melodie, s. o.) berechnet sind, hat wahrscheinlich 1835 zuerst grössere Sätze für die linke Hand allein geschrieben. Seine Kompositionen sind für einen sehr brillanten, pikantklaren und doch ausdrucksvollen Vortrag, für grosse Geläufigkeit, Bravour und einen schönen Triller berechnet und müssen mit Feuer und Lebhaftigkeit, zuweilen wohl mit Humor und schalkhafter Grazie ausgeführt werden.

Henselts Kompositionen, die einen besonders wohlberechneten Gebrauch des Pedals voraussetzen, erfordern viele Empfindung und Leidenschaftlichkeit, markigen Anschlag, grosse Dehnbarkeit der Finger. In seinen Melodien herrscht mehr Gefühl als Eleganz.

In ähnlicher Weise wird Chopin abgehandelt, ebenso Taubert (der mehr zu Thalberg und Henselt als zu Chopin neigt), Willmers (der Meister brillanter Skalen, Oktaven, Sprünge und Triller), Liszt, und werden zu den allgemeinen, meist nur auf das rein Technische den Blick lenkenden und an der Oberfläche haftenden Phrasen einige Stellen aus den Kompositionen dieser Meister als Belege angeführt. — Das Kapitel schliesst mit der richtigen Bemerkung, dass alle diese Eigenschaften der neuen Schule nur stufenweise im Studieren erworben werden können, und dass sie sich ebenso auf die vorangegangene Epoche stützen, wie diese auf die noch frühere.

Czerny ist aber keineswegs aus seiner grossen Pianoforteschule allein zu beurteilen. Seine zahlreichen Studienwerke, worunter die bedeutendsten: die Schule der Geläufigkeit op. 299, mit ihrer Fortsetzung als „neuen Folge“: Die höhere Stufe der Virtuosität, op. 834. (kritischer Inhaltsauszug dieser beiden Werke bei Riemann, a. a. O., II, S. 40 ff.), die Vorschule der Fingerfertigkeit, op. 636, Schule der Fingerfertigkeit op. 740 (kritischer Inhaltsauszug bei Riemann, a. a. O., II, S. 68 f.), die vierzig täg-

lichen Studien op. 337 (kritischer Inhaltsauszug bei Riemann, a. a. O., II, S. 82 f.), die grossen Etüden op. 740, die Schule der Verzierungen op. 355 (kritischer Inhaltsauszug bei Riemann, a. a. O., II, S. 79 f.), die Schule des Legato und Stakkato op. 335 (kritischer Inhaltsauszug bei Riemann, a. a. O., II, S. 77 f.), die Schule für die linke Hand op. 399 (kritische Bemerkungen dazu bei Riemann, a. a. O., II, S. 86), Studien für das Terzenspiel, für den Triller, Studien für den Vortrag der Melodie, 160 achttaktige Studien op. 821, die Schule des Virtuosen op. 365 (kritische Bemerkungen dazu bei Riemann, a. a. O., II, S. 84), Schule des Fugenspiels op. 400, bezeichnen seinen Standpunkt folgendermassen. Es kommt bei der Laufbahn des Klavierspielers nicht sowohl auf das Wissen an, wie diese und jene Form der Mechanik behandelt werden muss (wie es z. B. bei Bach, Türk, Müller und Hummel sich herausstellte), sondern auf das Können. Und zwar besteht das letztere einerseits in einem derartigen Geschmeidigmachen aller Spielgelenke und Glieder, dass dieselben instinktartig jede Schwierigkeit in jeder beliebig geforderten Wiederholung gleich sicher überwinden können, andererseits in einer gesonderten einseitigen Durchschulung aller einzelnen Figuren und Formen, wie er denn eben zu diesem Zwecke ein ganzes Werk geschrieben hat, das nur das Terzenspiel, ein anderes, das nur den Triller behandelt usw.

Alle diese Werke müssen mit Czernys Pianoforteschule zusammengehalten werden, und nur vom Gesichtspunkte ihrer Totalität lässt sich ein vollständiges Urteil über den Autor fällen. Dasselbe stellt sich so, dass er für die mechanisch-praktische Ausbildung unseres dermaligen Klavierspiels das Meiste, Zweckmässigste und Bildendste geschaffen hat, und der Erste war, der bis jetzt alle Resultate auch in einem geschlossenen Schulwerke methodisch zusammenzufassen den Versuch gemacht hat.

Mit Czernys Schule schliesst eine Epoche ab. Es tauchen zwar in der nächstfolgenden Zeit auch Schulwerke auf, wie z. B. die Schule von Moscheles und Fétis in der bei Schlesinger, Berlin, erschienenen Ausgabe von Th. Kullak oder die grosse Klavierschule von Siegmund Lebert und Ludwig Stark (Stuttgart, Cotta, 1858)*).

Die „Méthode des Méthodes", Paris 1837, von Moscheles-Fétis, ist keine eigentliche originale Klavierschule, sondern, wie schon ihr Titel besagt, zugleich eine eingehende kritische Analyse der besten älteren Klavierschulen von Bach, Marpurg, Türk, Müller, Dussek, Clementi, Smidt, Adam, Cramer, Czerny, Hummel und Kalkbrenner, die das Wichtigste aus ihnen für ihre rein praktischen Zwecke verwertet und eine grosse Reihe Originaletüden von Cyerny, Cramer,

*) Letzte Aufl. 1903—1905 durch Max Pauer bearbeitet.

Scarlatti, Bach, Moscheles, Chopin, Döhler u. a. beifügt. Ihre Schwächen bestehen in allzu langem Hinausschieben des Tonleiter- und Stakkatospiels. Die klavierästhetischen Ausführungen, wie sie im 13. Kapitel (Vom Styl im Vortrage) vorliegen, sind kurz und oberflächlich. Sie gipfeln in dem Satze: „Der Styl im Vortrage kann nur darin bestehen, dass man jedes Werk nach der Idee wiedergibt, die es hervorgebracht." Dass es mit der Praxis der „willkürlichen Manieren", die der ganzen älteren Klaviermusik eigen, nunmehr ein für alle mal vorbei war, beweist die energische Ablehnung der Möglichkeit jeglicher eigener Zusätze. „Die höchste Vollkommenheit in der Kunst ist, das Geschriebene so gut wiederzugeben, dass man nicht Ursache hat, etwas hinzu — oder davon weg zu wünschen. An die gesegneten alten Zeiten einer förmlich entwickelten Kunst der Improvisation, deren Blüte noch durchaus nicht gewelkt war, gemahnt das ausführliche letzte (14.) Kapitel. Ein wirklich bedeutender Improvisator muss besitzen: fruchtbare Einbildungskraft, Kenntnis der Theorie, die Gabe der Analyse (Erkenntnis der Hilfsquellen des zu entwickelnden musikalischen Gedankens), Ruhe und Fähigkeit, seine Ideen nach einer gewissen Steigerung des Interesses zu ordnen, und zwar bei notwendiger Wiederkehr der Hauptideen. So sind „eine freie, in ihren Gedanken kühne Phantasie und eine wohlgeregelte Auswahl in der Auswahl der hervorspringendsten Ideen" die beiden Grundelemente jeder wahren Improvisation. In der Berücksichtigung des Wechselfingersystems eines auf Leichtbeweglichkeit der Hand ausgehenden Fingersatzes und einer sinngemässen Phrasierung bildet die Méthode schon eine Art Vorstufe zu Riemanns (s. u.) klavierpädagogischen Werken.

Ende der 40 er Jahre erlangt auch die gute und praktische „Vollständige praktische Pianoforte-Schule" und der „Erste Lehrmeister" (2 Hefte, ebendort) des Hamburgers Jac. Schmitt op. 301, Hamburg, G. W. Niemeyer, Schuberth, erstere 1845, ziemliche Popularität. Schmitt befürwortet in letzterem Werkchen das Auswendigspielen der technischen Übungen und frühzeitiges Heranziehen polyphoner Setzart.

Diese Werke von Moscheles-Fétis und Lebert-Stark beschränken sich meist auf die Zusammenstellung von kompositorisch ausgearbeiteten Studien, das erste ist in der Theorie fast gar nicht, das letztere, mehr zur Ausbildung von Fachmusikern geeignet und oft erbarmungslos trocken, nur wenig ausführend. Das Czernysche Prinzip bestand darin, in den Etüden den Geist möglichst wenig auf irgend einen tieferen Inhalt abzuleiten; durch Hinwegräumen von allem nur irgendwie geistig Erschwerendem zu flüssigem, raschem Spielen geradezu zu zwingen; es sollte die Mechanik ausschliesslich im Vordergrunde des Interesses bleiben; dieser für das Praktische sehr ergiebige Standpunkt hat denn auch manchen Werken eine unbedingte Popularität eingetragen. In den soeben genannten beiden Schulwerken wird wieder neben der Mechanik der Inhalt geltend gemacht.

Die übrigen noch zu besprechenden Schriften sind zum

Teil mehr von monographischem Charakter, und dies bezieht sich selbst auf das weiter unten besprochene Werk von Kontski, das noch einmal unter dem Titel einer Schule auftritt. Es sind meist Schriften, welche einzelne Teile des Materials abhandeln, Aufsätze, Nachträge und Beiträge zu der der vorgerückten methodischen Bildung zugrunde liegenden Erkenntnis der Klavierbehandlung. Wir erwähnen zunächst die Vorrede in

Moscheles' Studien für das Pianoforte. op. 70. Leipzig, Fr. Kistner.

Dieselbe wird hauptsächlich wegen der Berühmtheit des Autors hier namhaft gemacht. Dem Inhalte nach steht sie Czernys Theorien nach. Die Anschlagsfrage wird z. B. mit einer Oberflächlichkeit behandelt, die an die Zeiten vor Adam erinnert. Es wird dabei nur von Abstufungen in der Stärke gesprochen, die durch das verschiedene Gewicht der Fingerspitze hervorgebracht werden. Auf Bindung und präzise Ablösung der Finger wird ein sehr richtiges Gewicht gelegt. Synkopierte Noten erfordern stets einen Nachdruck, besonders in kräftigen Sätzen, Passagen, kontrapunktischen, kanonischen und fugierten Sätzen, weniger in melodischen, langsamen Perioden. Zweiunddreissigstel usw. sind von 4 zu 4, Triolen von 3 zu 3 durch mässige Akzentuierung zu scheiden. Über die Handhaltung bzw. -entfernung gibt er gute, knappe Ratschläge. In ruhigen Passagen soll sie zweimal so hoch als die schwarzen Tasten gehoben werden, bei feurigen und nach staccato-Noten etwas höher. Dieselben Regeln sind bei mehrstimmigen, einer Hand zugeteilten Stellen zu beobachten. Über die Zeichen des Staccato und Halbstaccato folgen Bemerkungen, die bei Czerny bereits abgehandelt sind. Ein Kapitel über gebundenen Stil wiederholt im Anfange Gesagtes, ein anderes über den Takt beginnt mit dem Satze: „Der Takt ist die Seele der Musik", und stimmt im übrigen mit Adam, Berg, Hummel, Kalkbrenner usw. überein, dass ein zu häufiges Abweichen vom ursprünglichen Tempo nicht zulässig sei. Ausnahmen bilden lebhafte, leidenschaftliche Stücke oder alle Gattungen von Fermaten, Kadenzen und Präludien; hier mag sich der Spieler nach seinem eigenen Geschmack und Gefühle richten. — Schliesslich werden einige beachtenswerte Fingerzeige für das Einüben gegeben: man solle zuerst das Stück langsam durchspielen, hierauf den Fingersatz bestimmen, darnach den Takt, endlich einzelne Stellen wiederholt studieren und schliesslich das zusammenhängende Spiel zur Aufgabe machen.

Wertvoller ist die Vorrede von

Robert Schumann, in dessen „Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini". op. 10.

Wir begegnen hier einem neuen Elemente. Dem einseitigen Vordringen der Technik gegenüber, die unter Czernys Einflusse charakteristisches Kennzeichen der neueren Virtuosität wurde, finden wir bei Schumann einen mehr ideellen Standpunkt, welchem wir später auch Marx sich entgegen neigen sehen werden. Es konnte nicht fehlen, dass, selbst auf die Gefahr einseitiger Anschauung hin, ein Gegengewicht gegen die überwuchernde

Technik irgendwo lautbar werden musste, und die Individualität Schumanns, sein reformatorischer Geist, der auch in der Komposition bahnbrechend hervortrat, war ganz zu dieser Opposition geschaffen. — Zu der genannten Vorrede muss auch der Anhang zu seinem Jugendalbum op. 68 hinzugenommen werden. Gewinnen wir auch aus beiden Aufsätzen nichts Zusammenhängendes, sondern mehr etwas Aphoristisches, so geht doch die Grundanschauung deutlich hervor, es solle der Mechanik nicht so viel geopfert werden, sondern der musikalische Geist, die Phantasie in Beschäftigung bleiben. Es sollen weniger Übungen aus Klavierschulen gespielt, als selbst dergleichen erfunden werden. So empfiehlt z. B. Schumann bei einer Terzenstelle in der zweiten Etüde, das ängstliche Üben einzelner Partien zu unterlassen, „wenn nur die Terzen genau zusammen und aus lockerem Fingergelenk angeschlagen würden; das Fortspielen übe mehr als jenes Üben". In dem „Wenn" liegt freilich eine starke Voraussetzung, und wäre es eben leicht, den Schumannschen Anforderungen ohne mechanische Studien zu entsprechen, so hätte sich von Anfang an das Klavierspiel mehr an die geistige Seite gehalten. — Im ganzen nun bewegt sich Schumann mehr auf der Oberfläche seines Prinzips, nirgends dringt er tiefer ein. Im Jugendalbum wird es wiederholt, dass die vielen mechanischen Übungen bis ins hohe Alter hinein es nicht tun; sie gleichen dem A B C, das man immer schneller sprechen lernen will. Auch stumme Klaviaturen sind unnütz; hören muss man, was man spielt. Anstatt sich Tage lang mit Übungen abzusperren, soll man lieber im vielseitigsten musikalischen Verkehre, namentlich mit Chor und Orchester leben. Die Stücke, die man spielt, muss man nachsingen können, lieber leichte Stücke vollkommen, als schwerere mittelmässig lernen, nach dem Beifall der Künstler mehr als nach dem des Publikums ringen, und in einer angeregten, allseitig bildenden, selbst dichterischen Sphäre leben, die Innerlichkeit stets mit echt musikalischem Denken erfüllen.

Dies sind alles anzuerkennende Wahrheiten, aber vorausgesetzt bleibt dabei, dass die Technik entweder überwunden ist oder nebenher ihr Recht erhält. Für den Talentvollen sind sie zutreffend, für den minder Begabten — und darunter ist doch wohl die Mehrzahl der Klavierlernenden zu verstehen — von zweifelhaftem Werte. Den Geist im Munde führen, klingt gar so hoch hinaus, es ist aber im Grunde doch sehr wohlfeil; ohne einen unsäglich ausdauernden, der Technik gewidmeten Fleiss geht es einmal nicht.

Richtig erkennt Schumann bei allen Studien eine dreifache Entwickelung: 1. Ein mechanisches Betassen, besonders genaues Festsetzen des Fingersatzes. 2. Einen höheren technischen Standpunkt; das Spiel soll Schwung und Weichheit im Anschlag, Rundung und Präzision der einzelnen Teile, Fluss und Leichtigkeit des Ganzen erhalten. 3. Nach Ausscheidung aller äusseren Schwierigkeiten soll die Phantasie sich sicher und spielend bewegen können, ihrem Werke Leben, Licht und Schatten geben, und was an freierer Darstellung noch fehlt, vollenden.

Wir gehen jetzt über zu dem bereits oben erwähnten Werke von

Antoine de Kontski, Indispensable du Pianiste. op. 100.

Scheinbar strebt diese Schule nach einem minder mechanischen Standpunkte, als frühere Klavierschulen, indem sie kürzer gefasst ist und in einem grossen Teile nur theoretisch anregen will. Der erste Abschnitt verwirft in launiger Darstellung alle Arten äusserlicher Hilfsmittel, als da sind: Die Kalkbrennersche Leiste, das Daktylion von Herz, die stumme Klaviatur, den Chirogymnast, und selbst die Schule der Fingerübungen, worin die Anweisung zum Selbstbilden von Fingerübungen erteilt wird. Dieser freie Standpunkt ist indes nur Schein, und alsbald zeigt sich im Verlauf des Werkes eine Unvollständigkeit nach der andern, selbst Widersprüche, indem z. B. S. 41 die mechanischen Übungen auf fünf Tönen als das Nützlichste und Unentbehrlichste bezeichnet werden. Zwar fehlt es dem Werke nicht an guten Übungsbeispielen und nützlichen Regeln, im ganzen wird aber doch die Technik zu oberflächlich veranschlagt, und Phrasen suchen oft zu ersetzen, was eine nicht genügende Sorgfalt in der technischen Entwickelung vermissen lässt. — Hauptsächliches Gewicht wird auf einen einzelnen Effekt gelegt, den Kontski mit besonderer Ausführlichkeit beschreibt. Dies ist diejenige Farbe des Anschlags, die er Carezzando nennt. Der Finger streichelt die Taste, indem er von der Mitte derselben anfangend nach dem vorderen Rande hingleitet und sie so weit herabdrückt, dass der Hammer die Saite ganz leise berührt. Beim Öffentlichspielen erreichte damit der Autor allerdings eine in dieser Weise noch nicht bekannt gewordene Wirkung, wenngleich ein Liebkosen der Taste in Kalkbrenners Schule bereits unter dem Ausdrucke caresser vorkommt. — Wichtiger ist aber die Kontskische Theorie der Handhaltung, welche in Opposition tritt mit der seit Bach aufgekommenen, und, ohne es zu wissen, auf die Manieren der ältesten Zeit zurückgeht. — Während in den anderen Schulen auf gekrümmte Finger, auf Horizontalität der Handdecke und des Vorderarmes gesehen, bei einigen sogar auf ein Höherhalten des Handgelenkes gedrungen wird, verlangt Kontski eine niedrigere Haltung des letzteren und fast ganz gerade ausgestreckte Finger. Die Fingerspitze ist nach ihm der gefühlloseste Teil des Fingers und gibt einen trockenen Ton, während nach der gewöhnlichen Erfahrung die Feinheit des Tastsinns gerade vorzugsweise in ihr begründet ist. Und doch ist nicht in Abrede zu stellen, dass so manche Vorteile mit dieser Ansicht verbunden sind, worüber später ausführlicher gehandelt werden soll, und dass der Verfasser durch eine sehr weiche und flüssige Mechanik sein Prinzip vollkommen zu vertreten verstand. — Der Abschnitt über den Vortrag verfällt in die Unvollkommenheiten der Adamschen Schule. Es heisst hier, Anschlag und Gefühl seien

die Hauptsachen. Sie machten die Musik unwiderstehlich anziehend, die schnellen Noten täten es nicht, man müsse edle Gesinnungen und ein Herz haben, um die erhabenen Aufgaben der Musik zu verstehen und verständlich zu machen u. dgl. m.

Unter den ferneren monographischen Schriften zeichnet sich aus

Theodor Kullaks Schule des Oktavenspiels, op. 48.

Die Wichtigkeit des Handgelenkanschlages und die Ausdehnung, die derselbe bei Virtuosen wie A. Dreyschock und Thalberg erfahren hatte, führten den genannten Autor auf die Idee, eine so neue und wirkungsvolle Erweiterung der modernen Schule einer gesonderten Entwickelung zu unterwerfen, und so verfolgt dieses Werk die Bildung des Handgelenkes von seinen ersten Elementen an bis zur meisterhaften Volubilität. Es ist theoretisch und praktisch gleichmässig genau und erschöpft sein Objekt für den Standpunkt und nach der Meinung seiner Zeit vollständig. Durchaus auf demselben Boden hinsichtlich des Oktavspiels steht auch seines Sohnes Franz „Die höhere Klaviertechnik" op. 14, Leipzig, Leuckart. — Sehr empfehlenswert sind auch noch andere, die Ausbildung des Oktavenspiels speziell verfolgende Etüdenwerke: von L. Köhler, Oktavenschule, op. 290 (André), J. Löw, Oktaven-Etüden, op. 281 (Schuberth), Ad. Ruthardt, Oktaven-Studien, op. 41 (Forberg, vorzüglich) und

X. Scharwenka, Studien im Oktavenspiel, op. 78, Breitkopf & Härtel, 1904.

Letzteres Werk ist von einem kleinen Vorwort des Verfassers begleitet. Scharwenka unterscheidet beim Oktavenspiel zwei Bewegungsäusserungen: Schlag und Druck. Durch Schlag gebildete Oktaven können ausgeführt werden: mit der Hand allein (Handgelenkschlag), mit dem Vorderarm (Ellenbogengelenkschlag), mit dem ganzen Arm (Schultergelenkschlag), mit Kombinationsschlag (Handgelenk in Verbindung mit einem der beiden oder mit beiden Armgelenken zugleich in Aktion; die gebräuchlichste Kombination ist die des Handgelenkes mit dem Ellenbogengelenk). Das Schultergelenk wirkt meist nur bei grossen Kraftleistungen und beim Oktavenlegato mit. Selten wirkt Schulter- und Ellbogengelenk ohne aktives Handgelenk (ganz und gar irrig und veraltet!). Darauf geht der Verfasser in Kürze die einzelnen Arten des Oktavspiels durch. Zur Vorübung fürs Oktavenlegato wird dieses langsam chromatisch geübt. Die Oktaven auf den Untertasten werden meist mit niedriger —, die auf den Obertasten mit hoher Handstellung gebildet; zur Erzielung eines guten Legatos wirken der — bei den Untertasten gekrümmte, bei den Obertasten gestreckte — Daumen und abwechselnde Benutzung des 4. und 5. Fingers, starke Muskelanspannung und gestreckter Arm bei den Ober-, leicht gekrümmter Arm (ohne Muskelanspannung) bei den Untertasten. Diese Streckbewegung des Armes wird bei raschem Oktavspiel natürlich aufs äusserste beschränkt. Das Auf- und Nieder-

bewegen des Handgelenkes hat sich — besonders bei dem Oktavenlegato zwischen zwei Untertasten — ununterbrochen, nicht ruckweise zu vollziehen. Im langsamen Tempo kann das Pedal zur Legatowirkung beitragen. Die Bewegungsrichtungen beider Hände beim Oktavzusammenspiel sind wohl zu kontrollieren. Sie ändern sich bereits bei gleichzeitigem Oktavspiel in Terzen und Sexten und differieren am meisten beim Oktavspiel in Gegenbewegung. — Also ein Standpunkt, der in der Lehre vom aktiven Handgelenk, der Fingeroktaven (3, 4, 5 Finger), Tiefstellung der Hand noch auf dem älteren, Th. Kullakschen Standpunkt steht, dagegen in der Betonung einer möglichen Aktivität des Schulter- und Ellenbogengelenkschlages doch modernere Konzessionen macht. Von den Gesetzen der Vibration des ganzen Armes (vgl. u.), von der Unterscheidung zwischen freiem (Mittätigkeit aller Gelenke) und fixiertem (Mittätigkeit des Schultergelenkes unter leichter Fixation des Ellbogens) Oktavspiel findet sich nichts in diesem, durch interessante Beispiele übrigens praktisch vorzüglich brauchbaren Werkchen.

Nicht minder verdient für die Ausbildung eines schönen Skalenspieles Theodor Kullaks Werk:

Ratschläge und Studien (Berlin, Trautwein).

namhaft gemacht zu werden, obwohl es überwiegend praktisch gehalten ist.

Wichtig sind auch die

Materialien für den Elementar-Klavierunterricht (Magdeburg, Heinrichshofen.)

von demselben Verfasser. Der in ihnen enthaltene Lehrstoff ist wertvoll und trefflich geordnet. Bei der durchgreifenden Bedeutung Kullaks für die Klaviermethodik ist das Nichterscheinen des ersten Teils zu bedauern; derselbe sollte eine ausführliche Theorie der Handhaltung und des Anschlags zum Inhalt haben.

Einige Zeit früher als das zuletzt genannte Werk, nämlich in das Jahr 1852, fällt folgende Schrift:

Louis Plaidys Technische Studien. (Neue Ausgabe durch C. Klindworth bei Breitkopf & Härtel, Leipzig und durch E. Sauer [1905] bei Peters.)

Auch diese, der Elementarbildung gewidmete Schule ist von anerkennenswerter Bedeutung. Wir finden hier zum ersten Male eine gut ausgeführte Theorie des Anschlags.

Enthält dieselbe auch nur das von Czerny Gesagte, so ist doch die methodische Darstellung dieses Objektes in der Form bestimmter und übersichtlicher gefasst. Plaidy unterscheidet vier Arten Anschlag: 1. Den Legatoanschlag. Hier wird nur das erste Fingerglied zum Anschlagen verwendet; die übrigen dürfen weder eingeknickt noch ausgestreckt werden. 2. Das Staccato. Dieses wird mit dem Handgelenk und bei leisen Stellen durch ein schnelles Zurückziehen der Finger, gleich nach dem Anschlage, ausgeführt. Manche Virtuosen spielen es mit dem Arme, dies darf aber von den

Schülern nicht nachgeahmt werden. 3. Den Legatissimoanschag. Während beim Legatoanschlag das präziseste Ablösen der Finger vorwalten muss, bleiben hier die Finger liegen. Dies ist nur bei akkordlichen Figuren anwendbar. 4. Den getragenen Anschlag, bezeichnet durch einen Bogen über Staccatopunkten. Hier bringt ein gewichtiger Druck der Finger, welcher mit der Stärke des hervorzubringenden Tones wachsen muss und mit geringer Hebung des Vorderarmes ausgeführt wird, die Tonbildung hervor. — Wir werden im weiteren Verlaufe indes sehen, dass diese Theorie nicht ausreicht. — Die Haltung des Körpers und Stellung der Hand beschreibt Plaidy ausführlicher als seine Vorgänger. „Der Spieler soll mitten vor der Klaviatur, und zwar so weit ab sitzen, dass seine Arme die Enden derselben bequem erreichen können.“ Diese Angabe ist allerdings genauer als die nach Zollen, die wir bei Marpurg, Türk, Hummel usw. kennen lernten. „Die Ellbogen sollen ein wenig höher als die Tastatur liegen“, dies ist wieder die veraltete Regel. „Dieselben müssen gegen die Seiten gewendet sein, ohne sie zu berühren. Die ganze Haltung soll möglichst ungezwungen sein. Die Handdecke und das erste Fingerglied müssen in gleicher Linie fortlaufen; die Knöchelgelenke dürfen weder in die Höhe stehen, noch eingezogen werden; die beiden vorderen Fingerglieder sind sanft gerundet, ohne mit den Nägeln die Tasten zu berühren. Der Daumen muss stets über den Tasten schweben, parallel mit seiner Taste gehalten werden und die letztere mit der äusseren Seitenfläche berühren. Alle äusserlichen mechanischen Hilfsmittel sind zu verwerfen. — Bei der Tonleiter kommt eine Schwierigkeit in dem Unter- und Übersetzen hinzu. Hier müssen die Hände ein wenig einwärts gebogen stehen, und der Arm sich ein wenig vom Körper entfernen. Er geht gleichmässig in der Bewegung der Hand mit. Der Daumen muss bereits beim Anschlage des zweiten Fingers unter demselben stehen, wofern er untersetzen und sich im rechten Augenblicke über seiner Taste befinden soll.“

Das ganze Feld der Mechanik teilt Plaidy in zehn Kapitel: 1. Übungen mit stillstehender Hand auf fünf Noten ohne Stützfinger. 2 Dieselben Übungen mit festgehaltenen Noten. 3. Fortrückende Übungen ohne Untersatz. 4. Fingerwechsel auf einer Taste. 5. Tonleitern. 6. Akkordfiguren. 7. Gebundene Terzen, Quarten, Quinten (verminderte), Sexten, Oktaven. 8. Chromatische Terzen, Quarten, Quinten usw. 9. Handgelenkübungen. 10. Trillerübungen.

Sieht man davon ab, dass Nr. 10 in 1, Nr. 8 in 7 mit vereinigt werden konnte, so ist diese Übersicht erschöpfend, und verdient vor den früheren den Vorzug. Am Ende des Werkes wird vom melodiösen Spiel gesprochen, was ebenfalls unter die Lehre vom Anschlag mit aufzunehmen war. Die Regeln über den Vortrag lagen nicht in dem Plane des Werkes und werden daher kurz abgefertigt. „Man solle gute Musik fleissig hören.“ — Desselben Verfassers Schriftchen „Der Klavierlehrer“, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1874 ist ziemlich belanglos.

Ins Jahr 1853 fällt Friedrich Wiecks seinerzeit Aufsehen machendes, in Leipzig bei Whistling erschienenes Buch „Klavier und Gesang“ (2. Aufl.), zu dem sein Sohn Alwin 1875 eine Ergänzung: „Materialien zu Friedr. Wiecks Pianoforte-Methodik“ herausgab, ein bunt durcheinander gewürfeltes Mixtum Compositum von Kritischem, Polemischem, Satirischem,

Novellistischem in Prosa und dramatischer Form, ein höchst humorvolles und ungemein amüsantes Vademecum voll redselig-breiten Leipziger Intellektualgeistes, polternder, herzhafter Grobheit, Selbstbewusstsein, und bissiger Ironie gegen Schumann, Lobe und andre Opfer des von brennender Liebe zur rechten Kunst erfüllten Verfassers, dessen eigentlich methodische, übrigens sehr vernünftige Anweisungen man freilich mehr zwischen den Zeilen lesen muss, als dass man sie geordnet zusammengestellt findet. Den Anschlag wünscht Wieck mit dem lockeren Handgelenk, nicht mit Hilfe des Ober- oder Unterarms, rapides Oktavenspiel individuell auch mit steifem Handgelenk. Seine eigentlich klavierästhetischen Ansichten enfindet man im 12. Kapitel „Aphorismen über Clavierspiel", ausgezeichnete praktische Winke über die (vorsichtige) Anwendung des Pedals im sechsten und siebenten. Tiefergehende Untersuchungen oder irgendwelche Neigungen, den Sachen auch wissenschaftlich auf den Grund zu kommen, finden sich nirgends.

Ferner ist zu erwähnen aus dem Jahre 1855:

Adolph Kullak: „Die Kunst des Anschlags, ein Studienwerk für vorgerückte Klavierspieler und Leitfaden für Unterrichtende". (Leipzig, Hofmeister.)

Hier wird der Anschlag nach einem anderen Prinzip besprochen als bei Plaidy und auch bei Köhler in dessen weiter unten zu erwähnendem Werke. Es werden folgende sieben Arten abgehandelt:

1. Der gebundene Passagenanschlag. 2. Der melodiöse Anschlag. 3. Der Anschlag mit dem Einziehen der Fingerspitze. 4. Der Staccatoanschlag mit dem ganzen Finger. 5. Der Handgelenkanschlag. 6. Das Halbstaccato. 7. Der Anschlag mit dem Arme.

Im Verlaufe der Ästhetik des Klavierspiels handelt der Verfasser noch einmal über den hier aufgesammelten Stoff.

Ein umfangreiches, in seiner Art sehr gründliches Werk ist

Louis Köhlers „Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik". Erster Band: „Die Mechanik als Grundlage der Technik. 3 Bde. Leipzig 1857.*)

Sieht man von einer zu abstrakten Darstellung eines an sich bereits trockenen Objektes ab, so muss man die Genauigkeit, womit hier die Mechanik in einigen ihrer Grundbegriffe sowie in Einzelheiten ihrer Bewegungen, Formen und zweckdienlichen Anwendung erkannt ist, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Abgrenzung des mechanischen Gesichtspunktes bringt es mit sich, dass auch die Anschlagsfrage, die in diesem Werke

---

*) 2. Aufl. 1872, 3. Aufl. (rev. von H. Riemann) 1888, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

eine bedeutende Rolle spielt, nur von seiten ihrer äusserlichen Faktoren behandelt wird. Demgemäss teilt der Verfasser den Anschlag nach den Verhältnissen der Hebelbewegungen und Hebellängen in vier Klassen: 1. In den Anschlag mit dem ganzen Finger aus dem Knöchelgelenk. 2. In den mit dem Vordergliede des Fingers. 3. In den Handgelenkanschlag; und 4. in den Anschlag mit dem Vorderarme aus dem Ellbogengelenk.

Diese Theorie reicht indes nicht aus. Einmal ist der Begriff des Anschlags eben so sehr ein geistiger als mechanischer, und eine Auffassung von einer Seite erschöpft ihn nicht; zweitens aber ist auch der mechanische Gesichtspunkt unvollständig gegeben. Der Anschlag musste nach dem letzteren in seine Faktoren zerlegt und nach dem Unterschiede derselben bestimmt werden. Die vierfache Beschaffenheit des Anschlagshebels ist richtig, aber die Tonbildung wird entweder durch Schlag oder durch Druck zuwege gebracht. Dies zerlegt sogleich die Vierteilung in eine doppelt so grosse Reihe. Konzentriert man auch das Prinzip des überwiegenden Druckes der praktischen Übersichtlichkeit halber nur auf die Tätigkeit der Fingerspitze, so müsste man fünf Klassen mindestens anerkennen. Die zuletzt genannte würde dem singenden Anschlag zufallen. Ausserdem gibt es aber noch Anschlagsfarben, die zwischen Schlag und Druck schweben, wenn der Finger gleitet oder streicht, wie beim carezzando oder bei manchen Arten des portamento. Dieser Arten ist in dem Köhlerschen Buche so wenig gedacht, als einiger ungemein ergiebiger Spezialitäten der Armtechnik, und somit erschöpft es trotz mancher sehr weit ausgelegten Untersuchung sein Objekt nicht, zumal Köhler aus den praktischen Neuerungen von zeitgenössischen Klaviermeistern wie Liszt, Bülow, Tausig u. a. nicht die theoretischen Folgerungen zu ziehen weiss.

Ausserdem ist für die Haltung der Finger und der Hand ein zu pedantischer Massstab angenommen worden. Köhler, der Freund der Normalhand und des Hammerschlages der Finger, verharrt also noch durchaus auf der Lehre vom aktiven Knöchel- und Handgelenk. Von der relativen Passivität dieser Gelenke, der Wichtigkeit der Kräfte, die im Oberarm, Rücken und in der Schulter schlummern, für den Anschlag und die Ergründung seiner Verschiedenheiten nach psychologischen und physiologischen Gesetzen weiss er noch nichts. Die Theorie tritt in ihrer Abstraktion so streng auf, dass ihr die Praxis nur in vereinzelten Fällen folgen kann und trotz aller Pünktlichkeit doch nicht auf dem nächsten Wege zum Ziele gelangt. Der eigentliche Kernpunkt der Klaviermechanik, worüber später das Erforderliche gesagt werden soll, ist zu wenig hervorgehoben.

Im wesentlichen dieselben Anschauungen vertritt naturgemäss auch desselben Verfassers gewissermassen den theoretischen Extrakt aus diesem der Praxis geweihten Werke bildendes Büchlein

„Der Klavierunterricht“, Leipzig J. J. Weber 1860 (6. Aufl. 1905 oberflächlich bearbeitet von Rich. Hofmann),

das aber seinen hohen pädagogischen Wert, trotzdem es noch durchaus in den älteren Auschauungen befangen ist und demzufolge z. B. in der Überschätzung A. Klengels als modernen, neuerstandenen „Bach“ etwas antiquiert anmutet. Sein Wert liegt weniger in dem hier gar nicht beabsichtigten Ausbau eines logisch und streng entwickelten Unterrichtssystems, als in ausgezeichneten, von reicher eigner Erfahrung diktierten praktischen Winken und aphoristisch im II. Teile mitgeteilten „besonderen Beobachtungen“.

Die Kapitel des ersten Teiles „Die Wahl der Musikstücke“ mit einem „historischen Abriss der Klavierliteratur“, der, für die alten und älteren Epochen ungenügend, doch für die neuere, namentlich von den Klassikern bis zu Schumann reichende Epoche, fein durchdachte und geschickt entwickelungsgeschichtlich gesponnene Richtlinien ausbaut, „Zur Unterrichtsweise“, „Zur musikalischen Erziehung“, „Das Vorspielen“, „Das Auswendigspielen“, „Vomblattspielen“, „Vierhändigspielen“, „Musikalisches Talent und Behandlung desselben“, „Vom Üben“, „Die Unterrichtsstunde“, „Klavierlehrerarten und Klavierlehrerwahl“ enthalten eine Fülle ausgezeichneten pädagogischen, auf rein empirischem Wege ohne jede Anwandlung zu irgend einer physiologisch-wissenschaftlichen Begründung gewonnenen Lehr- und Lernstoffes, dem sich auch die gesunden, aber nirgends tiefer gehenden ästhetischen Exkurse und Randbemerkungen als rein aus und für die Praxis vermerkte unterordnen. Der Frage nach der mechanischen Seite des Anschlages, die in seiner „Lehrmethode“, wie wir sahen, die grösste Rolle spielte, stellt er in der letzten besonderen Bemerkung „Quintessenz“ die nach der geistigen als Fazit seiner klavierästhetischen Anschauungen gegenüber. Freilich zu aphoristisch und nicht ohne phrasenhafte Abschweifungen. „Das Nervenleben (S. 281) und die Technik, die Glieder und der Klaviermechanismus stehen in enger geistig und körperlich magnetischer Wechselwirkung, der Musiksinn im Stück und das Gemüt des im Spiele tätigen Künstlers elektrisieren einander“ und: „Die Klaviatur hört auf, ein kalter toter Mechanismus zu sein, die Tasten werden in unmittelbarer warmer Berührung die Töne selber und nur sie fühlt der Spieler im Anschlage. Ton und Nervgefühl vermählen sich so miteinander und — der Anschlag ist der Geist, der jeden Ton nach seiner Art angibt, weich, hart, rauh, zart, spitz, gezogen, massiv, glatt, ruhig, bebend — aus der Stimmung heraus.“ Alles in der Voraussetzung, dass „ein gebildeter Spieler und ein recht musikalisches Klavierstück in engster Wechselwirkung zueinander stehen“. Diese engste Wechselwirkung zwischen Geist und Hand sucht Köhler noch in dem Abschnitt (S. 218) „Handgefühl“ deutlicher zu machen, und weiss da kaum genug Bilder und Worte zu erfinden, die sie veranschaulichen sollen. Die Hand wird

eine Person für sich, „in die sich der Spieler für jede Bewegung hineindenken muss, um sie alles recht lebensnatürlich tun zu lassen. Dabei muss die Hand sich fühlen*), u. zw. je nach der geforderten Anschlagsart wie eine Person in schwebender Schaukel . . ., sie muss auf die Tasten fallen, wie ein Kunsttänzer nach hohem leichten Sprunge auf die Ebene herabkommt" usw.

Eine diesem Werk diametral entgegengesetzte Richtung schlägt Marx ein, in drei Schriften, welche betitelt sind: 1. Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege.**) 2. Beethovens Leben und Schaffen (II. Teil. Anhang: Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke,***) 3. Aufl. v. Behnke, Berlin, Janke 1898). 3. Auswahl aus Sebastian Bachs Kompositionen†). (Vorrede.)

Der genannte Autor legt seine Anschauungen nicht in der Absicht eines zusammengehörigen, dem Klavierspiel ausschliesslich gewidmeten Systems dar, sondern gelegentlich, soweit ein grösserer Stoff derartige Abschweifungen gestattete. — Wir besitzen daher nur fragmentarische Ausführungen, worunter die über die Behandlung Bachscher und Beethovenscher Werke die bedeutsamsten sind.

Marx findet in der technischen Virtuosität der Neuzeit eine Unvollkommenheit, indem die Individualisation des Fingers nicht genügend gebildet ist. Dies ist nicht so zu verstehen, als ob damit die mechanische Unabhängigkeit und Gymnastik in Abrede gestellt würde; diese sind einzuräumen; was den Fingern fehlt, ist die Beseelung des Tones. Er hätte sich einfach so ausdrücken können: die modernen Spieler entbehren desjenigen psychischen Elementes, welches in der Bildung des einzelnen Tones den poetischen Reiz erkennt und zuwege bringt. — Denn den Fingern fehlt die Fähigkeit der Deklamation keineswegs; der Geist nur lebte mehr in figurativen Kombinationen als in der innigen Versenkung in die Sprache der einzelnen Töne.

Marx drückt sich darüber folgendermassen aus:††)

„In allen bedeutenden Melodien treten einzelne Momente, ja einzelne Töne, als das Entscheidende, als Lichtpunkte des Ganzen hervor, die für sich auf das Bestimmteste und Feinste empfunden und dargestellt sein wollen. Hier wird das Gegenteil von jener Gemeinsamkeit und Gleichmässigkeit des Fingerwerkes Bedürfnis. Man muss sozusagen nicht mehr mit der Hand im Ganzen spielen; jeder Finger muss den Empfindungston für sich allein in dem erforderlichen Grade von Zartheit oder Betonung, von Sonderung oder Verschmelzung mit dem nächsten zu fassen verstehn, — muss gleichsam für sich Seele haben und ein selbständig Wesen werden, um durch seinen Nerv hindurch die Seele des Spielers auf die Taste zu leiten. Wie weit auch das Piano an melodischem Vermögen, Hinsichts der Stärke-

*) Marxisch (s. u.).

**) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1855, 2. Aufl. 1873.

***) Leipzig 1859, 5. Aufl. (Behnke) Berlin, Janke, 1902.

†) Berlin 1863, C. A. Challier.

††) S. V.

grade und Tonverschmelzung hinter Streichinstrumenten (mit ihren feinunterschiednen Stricharten) und Bläsern zurückstehe: doch ist weit mehr, als man allermeist hört und glaubt, zu leisten, wenn die Taste mit Zartheit und Liebe angefasst, statt gewischt oder geschlagen wird, wenn der Finger sich gleichsam mit Verständnis in sie hineinfühlt, wenn selbst die höchste Kraft nicht in rohen Schlägen sich äussert, sondern aus dem Machtgefühl des Tongehalts hervortritt. Die Taste muss gefühlt, nicht gestossen oder geschlagen, sie muss mit Gefühl angefasst werden, wie man die Hand des Freundes nur mit Teilnahme drückt, — und das im Momente mächtigster wie zartester Erregung; — anders wird Beethovens und Bachs Poesie niemals zur vollen Aussprache kommen."

Als äusserliches Hilfsmittel empfiehlt Marx, „dass man die Hand unmerklich nach der Seite des Fingers, der sich nerviger beteiligen soll, hinneigt." Hierauf werden bezüglich des polyphonen Spiels Bachscher Kompositionen die Regeln erteilt, die Czerny bereits ausgesprochen hat: „Der Sinn des Kunstwerkes ist hier wie überall entscheidend." Jede Tonreihe soll in selbständiger und zusammengehöriger Klarheit zur Geltung gebracht werden, und die Finger in der Verteilung des Stimmengeflechtes eine solche Geschicklichkeit und Geläufigkeit besitzen, dass nirgends dem Geiste irgend ein Abbruch erwächst. In homophonen Sätzen muss die Hauptstimme vor den begleitenden Tönen in derselben Hand hervortreten und in jedem Zuge vollkommen nuanciert, die Begleitung aber ihr untergeordnet werden, ohne doch das ihr gebührende Gewicht einzubüssen. Wird letztere an beide Hände verteilt, so muss sie dennoch ohne Unterschied „als ein einziges gleichmässig Ganzes" gegeben werden. Das Ablösen der Hände ist oft notwendig oder ratsam, muss aber nach Stärkegrad und Spielweise unmerkbar geschehen. Das Ablösen mehrerer Finger auf einer Taste ohne Wiederholung des Anschlags wird sehr häufig behufs der Bindung verlangt und erfordert besondere von Fall zu Fall nach der subjektiven Gewöhnung des Spielers festzusetzende Übung, nicht minder eine gewisse Zahl unregelmässiger Fingersetzungen, wie z. B. das Übersetzen des vierten über den fünften, der mehrmalige Gebrauch desselben Fingers bei verschiedenen Tasten*). Betreffs des Vortrags hebt Marx (S. VI) hervor, dass das fertige, saubere, glänzende Abspielen der modernen Virtuosität keineswegs für die tiefere Erfassung Bachs hinreiche. An ein flüchtiges, glänzendes Massenspiel ist hier nicht zu denken. Je reicher und tiefer der Inhalt, je mehr er sich in einzelnen Zügen ausspricht, desto weniger gestattet er dem teilnehmenden Gemüt ein Darüberhineilen. Um in den Inhalt einzudringen, müssen wir stets fragen, was sich in diesen Notenreihen darlegt, und was mit ihnen begonnen werden kann.

Hiernach geht der Autor in einen Teil der von ihm zusammengestellten Bachschen Kompositionen analysierend ein, führt durch Betrachtung der rythmischen und melodiösen Einzelheiten das Nachdenken auf Tempo und Stärkebestimmung und leitet die Vorstellung auf das einheitliche Gefühl, das dem Inhalte zugrunde liegen muss. Hinsichtlich des Vortrags der Fuge findet er die Regel, das Fugenthema hervorzuheben, nicht ausreichend. „Jede Stimme (S. IX)

*) Czerny sagte ganz richtig, beim Fugenspiel höre jede Regel auf — dies ist natürlich so zu verstehen, dass die Verbindung als geistiges Moment das allein Bestimmende ist, und die Technik in einer möglichst angemessenen Weise sich danach zu richten hat.

führt ihren Gesang in Gegen- und Zwischensätzen einheitvoll weiter. Dies, dieser stets und in jeder Stimme beseelte wahrhaft dramatische Dialog ist eben das Wesen und Leben der Fuge". Jede Stimme „muss nach ihrem Inhalte Zug für Zug studiert, und hiernach erst ihr Zusammenwirken mit den andern zum Ganzen bemessen werden". Das dunkle Gefühl ist nicht ausreichend; ein aufhellendes Bewusstsein bringt an die Stelle dunkeln Drangs die lichte Glut wahrer Begeisterung. Im Widerspruch gegen viele Freunde des Alten wird endlich darauf aufmerksam gemacht, dass Bach recht wohl auch Eilen und Zögern vertrüge, mithin Mittel des Vortrags in Anspruch nehmen könne, die viele nur dem Modernen zuerteilen. „War (S. X) das Gemüt der Alten in seinem Grunde anders beschaffen, als das unsrige? Hat Bach nicht urkundlich Freude, Zorn, Schmerz, hinschmelzende Wehmut zu seinen Aufgaben gemacht, und sich ihnen mit ganzer tieferregter Seele hingegeben? Und ist es nicht dem bewegten Gemüt eigen, dass seine Wallungen bald heftiger und hastiger anschwellen, bald sich mildern, und stiller weilender zurücksinken? Oder wollen wir uns diesem ewig wahren Naturgang entziehn, weil er von Neuern (und Ältern . . .) öfter am unrechten Ort und übertrieben angewendet worden?" Wo gleiche Stimmung herrscht, da muss auch der Spieler festhalten am Mass der Bewegung, wie z. B. in Beethovens grosser C-dur-Sonate. Wo das Gemüt wechselnd bewegt ist, muss der Spieler ihm gehorchen.

Über Beethoven erörtert Marx Ähnliches. Auch für diesen Tondichter genügt nicht die Glanzseite der virtuosen Fähigkeiten. Er will geistig erfasst sein, und es ist notwendig, sich in denselben hineinzuleben. Abzulehnen ist die Ansicht mancher Lehrer, als ob der Schüler erst eine vollkommene technische Ausbildung abwarten müsse, bevor er sich an Beethovens Werke wagt. Die letzteren passen teilweise (wie z. B. die Sonaten op. 10, 14 u. a.) recht wohl für den mittleren Standpunkt technischen Geschicks, ja wohl manche für einen noch niederen, und reichen hinan bis zu den höchstgelegenen Stadien. Der Schüler ist keineswegs von der Bekanntschaft und Vertiefung in Beethoven auszuschliessen; ein einseitiges Üben der glänzenden Seiten hat oft Unfähigkeit, Beethovens Fluge zu folgen, zum Resultate. Hierbei charakterisiert Marx den Mangel der heutigen Technik in ähnlicher Weise, wie oben bei Gelegenheit Bachs: „es fehle den Fingern die individuelle Bildung".

Nicht das Hervorstossen der Melodie, wie in den Thalbergschen Phantasien, genüge da, wo es bei Beethoven auf deklamatorische Erfassung ankomme; Ton um Ton wolle die Kantilene des letzteren verstanden und ausgemeisselt sein und sich gegen die Begleitung absondern. Hiernach folgen Beispiele aus der G-dur-Sonate op. 14, das erste Thema der grossen F-moll-Sonate, der erste Zwischensatz im ersten Teile der Es-dur-Sonate op. 27, der erste Satz der Cis-moll-Sonate, und der zweite Satz aus op. 90. In allen diesen muss jede Stimme, die selbständigen Inhalt hat, von den andern gesondert und ihrem eigenen Sinne gemäss durchgeführt werden. Die Schwierigkeiten wachsen mit dem Reichtum und der Freiheit der individualisierenden Elemente der Tondichtung; für das Finale der Sonate op. 101 z. B. und das Fugato in op. 120 reicht die zur Unisonität und Uniformität gebildete moderne Spielhand nicht aus. Der Fingersatz muss vielfach von seinen allgemeinen Gesetzen abweichend darauf eingerichtet werden, die Finger dahin zu bringen, wo jeder am zweckmässigsten neben den andern oder im Gegensatz zu ihnen eingreifen

kann. Marx wiederholt hier, dass die Hand durch ihre Hinneigung und ihr Gewicht den Fingern im Hervorheben der entscheidenden Töne beistehen müsse. Die Technik bedarf der Poesie.

Betreffs der allgemeinen Auffassung der Beethovenschen Werke gilt die Regel einzig und allein, den Geist der letzteren zur bestimmenden Autorität zu nehmen und über jede mündliche Überlieferung, sei sie auch aus Beethovens Munde selbst, zu stellen. Um diese Autorität aber richtig zu verstehen, bedarf es technischer und geistiger Reife, und die letztere dokumentiert sich in der Empfindung für das Werk und in der Lust, es sich zu eigen zu machen. Man muss von jedem Bedürfnis der Technik absehen und in anderer denkender Weise sich mit dem Werke beschäftigen. Es werden hier drei Reihen der Sonaten aufgestellt, wie sie, von leichterem Gehalte anfangend, sich bis zu dem tiefsten und inhaltvollsten erheben:

Op. 2, 13, 14, 22, 54, 53, 78; dann op. 26, 10, 7, 28, 31, 27; sodann op. 81, 90, 106, 101, 110, 109, 111.

Soll ein bestimmtes Werk studiert werden, so spiele es der Schüler ohne Rücksicht auf Technik ununterbrochen ein paarmal in dem etwaigen richtig angenommenen Tempo durch. Dies gilt von jeder anderen Komposition nicht minder. Hinsichtlich des Tempo ist der innere Sinn der entscheidende Richter. Je mehr der Inhalt eines Satzes in das Feine und Einzelne ausgearbeitet ist, desto weniger verträgt er übereilte Bewegung. — Die technische Ausführbarkeit ist durchaus nicht der Maassstab für das Tempo (wie z. B. die ersten Sätze der op. 13, 28, 90, 101 zeigen). Beethoven hat oft seine Unzufriedenheit über zu schnelles Zeitmaass ausgesprochen. Die Beziehung der Sätze unter einander trägt oft viel dazu bei, die Schnelligkeit der einzelnen zu bestimmen.

Bei tieferem Eindringen muss man nun mit grösserer Schärfe den Inhalt auffassen, mit Gefühl und Gedanken den Sinn der einzelnen Glieder sich zum Bewusstsein bringen und sich eine ziemlich sichere Vorstellung von der für jedes geeigneten Vortragsweise machen. Marx analysiert hierbei in trefflicher Weise den ersten Satz von op. 7 und weist nach, wie jeder Ton Bedeutung hat und mit innerer Notwendigkeit vom Meister gesetzt ist. Dies gilt selbst von den Verzierungen, die sich bei Beethoven nicht verändern lassen, wie etwa bei Hummel oder Chopin. Ferner wird bestimmt, der tektonische Bau müsse genau mit aller Überlegung zum Bewusstsein gebracht sein; einiges wird nur angedeutet, anderes ausführlich behandelt; so z. B. was sich auf die Darstellung der Beethovenschen Kantilene bezieht.

Unbedingte Notwendigkeit für den Vortrag Beethovenscher Kompositionen ist Taktfreiheit. Mehrere Werke fordern sie allerdings nicht, wie z. B. op. 22, 54, 53, immerhin aber die Mehrzahl. Taktfreiheit ist Naturgesetz, nicht Taktfestigkeit. Sie liegt begründet in der Wellennatur des Gemütes. Beethovens eigener Vortrag war ganz von dieser Freiheit belebt. Marx, der in allem, wie bekannt, ein Heranringen des Tones an das Wort erblickt, betont die Taktfreiheit ganz besonders, weil sie allein im Stande ist, dies Ringen auszudrücken. — Hiernach analysiert der Autor abermals mit Rücksicht auf diese Taktfreiheit einige Sonaten, nämlich op. 31 D-moll, op. 57 F-moll und op. 90 E-moll.

Es bedarf keiner weiteren Ausführung, dass Marx' Bedeutsamkeit auch in diesen, dem Klavier gewidmeten Episoden her-

vortritt. Anregend wirkt trotz aller nicht hinwegzuleugnenden Weitschweifigkeit seine poetische Diktion, sein vornehmer Geschmack, seine vorurteilslose, gerecht abwägende Stellung zu Altem und Neuem sowie die produktive Kraft seiner Phantasie, die leicht Worte, Inhalt und Vorstellungen in den Tongehalt der musikalischen Dichtungen hineinzulegen versteht. Sind dieselben auch nicht zwingend, lebt vielmehr der Geist der Musik in einem allgemeineren Reiche, als Marx es anerkennt, so befruchtet doch sein Vorgang und besonders die Wärme seiner Sprache die Empfänglichkeit für die edelsten Gattungen der Musik und leitet das eigene Denken an, sich tiefer der Tonwerke zu bemächtigen. Ganz in seinem Rechte ist er aber, wenn er beim Klavierspiel den Geist zur obersten Instanz erhebt und alles Streben der Technik nach diesem höchsten Ziele hingeleitet wissen will.

Es liegt uns nunmehr ob, einiger kürzerer Aufsätze zu gedenken, und zwar zuerst einer Arbeit von

Sigismund Thalberg, „Über die Kunst des Gesanges auf dem Pianoforte“ (L'art du Chant appliqué au Piano) op. 70, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2 Serien,

welche einer Reihe von Paraphrasen aus seiner späteren Zeit als Einleitung (der ersten Serie) vorangedruckt war. — Dieselbe gibt einen bemerkenswerten Beitrag zur Anschlagslehre, indem sie den melodiösen Anschlag, dessen der genannte Virtuose in allen Formen so sehr Meister war, behandelt. Er stellt elf Regeln auf, welche zu einem schönen Singen notwendig sind, und woraus wir als das Wichtigste folgende Worte mitteilen:

> Man muss sich bei grösster Geschmeidigkeit und vielseitiger Biegsamkeit im Vorderarme, Handgelenk und in den Fingern von jeder Steifheit freimachen. — In breiten, edlen, dramatischen Gesängen muss mit voller Brust gesungen, dem Instrumente also viel zugemutet und so viel Ton als möglich aus ihm gezogen werden, dies jedoch nie durch hartes Aufschlagen auf die Tasten, sondern dadurch, dass man sie kurz anfasst und tief, mit Kraft, Entschiedenheit und Wärme niederdrückt. In einfachen, sanften und zierlichen Gesängen muss man die Tastatur gewissermassen kneten, sie auswirken wie mit einer Hand aus blossem Fleisch und Fingern von Sammet; die Tasten müssen in solchen Fällen mehr angefühlt als angeschlagen werden. — Der gesangliche Teil muss klar und deutlich betont werden und sich vom übrigen sanft abheben. — Bei Gesangsführung der rechten Hand muss die linke in der Regel ihr untergeordnet sein. — Die Melodienoten dürfen nie lange nach denen der Begleitung angeschlagen werden. — Die Gesangsnoten müssen (bei substituierendem Fingersatze) bis zur völlig absoluten Geltung ausgehalten werden. — Die dynamischen Schattierungen im ganzen und einzelnen sind sorgfältig zu respektieren. Alle mit ^ bezeichneten Noten sind um so kräftiger anzuschlagen, je länger ihre Geltung ist, die mit -̣ oder ⌒̣ bezeichneten wie die Töne einer Menschenstimme getragen, die

ersteren etwas gewichtiger zu geben. — Der einzelne oder kombinierte Gebrauch der Pedale ist unerlässlich und mit Geschmack und Überlegung vorzunehmen; er hat oft erst nach dem Anschlag der langdauernden Gesangsnote einzutreten. Ungleichartige Harmonien dürfen nicht mit Pedal gespielt werden. — Bei der Wahl des Tempos denke man immer daran, sich nicht zu übereilen, was ein Hauptfehler ist. — Körper, Arme und Hände sollen beim Spiel ruhig gehalten werden. Die Schüler sollen die Tasten nicht von oben herab anschlagen und Selbstkritik üben, mehr mit dem Geiste als mit den Fingern spielen. — Wir können denjenigen, die sich ernstlich mit dem Pianoforte beschäftigen, keinen besseren Rat geben, als den, die schöne Kunst des Gesanges zu lernen, zu studieren, durchzuarbeiten. Deshalb soll man auch nie die Gelegenheit versäumen, die grossen Künstler, welches auch ihr Instrument sein mag, und namentlich die grossen Sänger zu hören. Kann es für junge Künstler eine Ermutigung sein, so wollen wir noch hinzufügen, dass wir für unsere Person fünf Jahre hindurch unter der Leitung eines der berühmtesten Lehrer der italienischen Schule den Gesang studiert haben.

Diese Worte klingen zwar bei weitem nicht so spirituell, wie die Bemerkungen Marx' über die Vortragsweise der Beethovenschen Melodien, legen aber doch die Vermutung nahe, dass der geistvolle Interpret des grössten Tondichters die moderne Schule nicht genau genug erkannt hat. Man kann nicht behaupten, dass jeder, der in der letzteren geübt ist, auch Beethovensche Kantilenen richtig darzustellen vermöge, aber umgekehrt kann gewiss niemand dieselben ausdrucksvoll behandeln, der die Thalbergschen Regeln nicht praktisch sich angeeignet hat.

Der zweite Aufsatz ist vom Verfasser dieses Buches und heisst:

Ein Wink für Klavierspieler. (Berliner Musikzeitung Echo, VI. Jahrgang, 1856, Nr. 26.)

Er wurde veranlasst durch einen Angriff in den Wiener „Blättern für Musik, Theater und Kunst" (Nr. 43 desselben Jahres) auf eine Bemerkung in des Verfassers „Kunst des Anschlags", worin bei Gelegenheit des melodiösen Spieles die Regel erteilt wurde, der Finger solle ein Vibrieren der Taste, ein Beben des Tones zu erringen versuchen und dem Klavierton eine Schönheit und Fügsamkeit zumuten, die er leider in der Wirklichkeit nicht besitzt. —

Diese Regel wurde wegen ihres ideellen Standpunktes als unpraktisch und gefährlich angegriffen. Die Entgegnung des Verfassers stellte sie als ästhetisch begründet hin und sicherte ihr durch den Hinweis auf diejenige Vergeistigung, die jedem Kunstmaterial eine Richtung in die nächst höhere Sphäre als höheren Reiz und Zauber einzuhauchen berechtigt ist, das wissenschaftliche Gewicht.

Weiterhin ist noch zu gedenken eines Aufsatzes von

Franz Brendel, Studien über Pianofortespiel. Die Handhaltung und der Anschlag, die Ausbildung der

Hand und des Handgelenks. (Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 46. Bd., 1857, Nr. 22, S. 200, 210, 231.)

Dieser Aufsatz regt durch mancherlei Neues an. „Es sind (S. 232) so viel abweichende Manieren über Handhaltung usw. von jedem einzelnen Meister als Norm aufgestellt worden, dass dadurch eine gewisse Unsicherheit entstanden ist und etwas Allgemeingültiges vermisst wird. Hummels Spiel konnte infolge seiner Handhaltung, die man scherzweise die Krabbelmanier nannte, keine Fülle des Tones besitzen. Denn er liess die Finger nicht fest auf die Taste fallen; er zog sie, nachdem dieselbe niedergedrückt war, ein, so dass zuletzt der Fingernagel über die Taste glitt. Den direkten Gegensatz dazu bildete Field. Dieser lehrte eine durchaus senkrechte Haltung der Finger, so dass dieselben wie Hämmer auf die Taste fielen; er verlangte, dass dieselben bis auf den Grund niedergedrückt würden. Dadurch gewann er eine grosse Klangschönheit, Reichtum und Mannigfaltigkeit der Schattierungen, ohne die Zierlichkeit und Brillanz der Wiener Schule zu erreichen. Moscheles besitzt grösseren Ton als Hummel, sein Anschlag ist fest, die Taste bis auf den Grund niederdrückend. Dafür hat er aber wieder nicht Fields sinnliche Klangschönheit. Alle älteren Meister charakterisiert insgesamt eine feste, stets sich gleichbleibende Haltung der Hand, eine in sich geschlossene Spielweise, die alle Ausdrucksverschiedenheit auf einem und demselben Wege hervorzubringen trachtet. Das neuere Spiel mit seinen bei weitem grösseren Kontrasten und Tonabstufungen macht auch eine freiere Handhaltung notwendig. Das markierte Hervorheben einzelner Noten: ein stechendes Niederdrücken der Taste, und im Gegensatz hierzu das hingehauchte Pianissimo: weiter ausgestreckte Finger". Unsre Aufgabe muss sein, das Geleistete zusammenzufassen, uns in den Besitz der im Laufe der Zeit herausgebildeten Ausdrucksweisen zu setzen. Der Klavierspieler muss nicht seine Eigentümlichkeit dem Werke aufdrücken, sondern die fremde in objektiver Weise zur Darstellung bringen. — Im weiteren Verlaufe empfiehlt der Verfasser für die erste Schulung die Handhabung mit eingedrückten Knöcheln und krummen Fingern und breitet sich über bekannte Elemente weiter aus.

Eine breitere, um vieles Neue bereicherte Ausführung dieses Aufsatzes ist desselben Verfassers kleine Schrift

Geist und Technik im Clavierspiel, Leipzig 1867, C. W. Siegel.

Abermals verbreitet sich der Verfasser (S. 49 f.) über diese, der Clementi-Müller-Knorrschen Richtung folgende Handstellung — sanft geneigte Ebene der Hand von ihrer Wurzel an gegen die Finger mit etwas eingedrückten Mittelhandknochen (Knöcheln), vom zweiten Glied an gebogene Fingerglieder (das letzte senkrecht zu den Tasten), Lockerbleiben des Handgelenkes —, die dem Schüler durch Beihülfe des mit seiner einen Hand die des Schülers in einer bestimmten Weise (S. 52) fassenden Lehrers aber nur zunächst zur Vorbereitung anzuerziehen ist. Das neuere Lisztsche Klavierspiel jedoch kennt keine einseitig systematisierte Manier der Handhaltung, will zu einer, nach individueller Handbeschaffenheit durch jeweils verschiedene Schulung der Hand zu erreichenden Universalität führen, und bevorzugt, wie Weitzmann und mit ihm Brendel lehren, bei zum Teil ganz veränderter Applikatur die Lisztsche Handhaltung: die Finger der

Hand erheben sich bis zur Höhe des Handgelenks, um beim Niederfallen einen umso kräftigeren Anschlag der Tasten erzielen zu können. Ein tüchtiger Lehrer darf aber auch, wie der Verfasser in dem vortrefflichen vierten Abschnitt (S. 135 ff.) nachweist, die ästhetische Seite der Klavierpädagogik nicht übersehen. Der Schüler muss lernen, sich zunächst von bequemen Vorurteilen („Geschmackssache" des Vorgetragenen, Willkür des Kunstgeschmackes, Befangenheit in der sinnlichen Seite der Kunst) und Missverständnissen zu befreien; er muss sich in ein Tonstück hineinleben, sich über seinen geistigen Inhalt klare Rechenschaft geben, richtig fühlen und logisch denken lernen. Auch die wichtigsten Grundzüge der musikalischen Technik muss er erkennen können und vor allem mit seinem praktischen Studium ein solches der Musikgeschichte verbinden, will er zahlreichen Irrtümern, z. B. dem vom überwundenen Standpunkt der Vergangenheit oder dem der alleinseligmachenden, unerreichten Gegenwart, dem einseitigen Konservativismus oder extremsten Fortschritt aus dem Wege gehen und die Gegenwart gerecht beurteilen und richtig verstehen.

Es kann nicht im Plane dieser Abhandlung liegen, alle fleissigen Arbeiten durchzusprechen, welche in ihrem Kreise einer geistesfrischen Methodik zur Förderung gereichen. Die Zahl derjenigen Werke allein, welche sich nur eine zweckmässige Zusammenstellung technischer Studien zum Ziele gesetzt haben, ist in letzter Zeit so sehr gewachsen, dass ihre Charakteristik im einzelnen von Brendels Zeiten an unmöglich wird.

Eine peinlich alles berücksichtigende Aufzählung und Analyse dieser zahllosen Leitfäden usw. durch die Technik des Klavierspiels würde sich um so weniger lohnen, als sie bis auf Karl Zuschneids „Methodischen Leitfaden für den Klavierunterricht", Berlin, Vieweg 1904, was die ästhetische Seite, die Vortrags- und Anschlagslehre anbelangt, mit den unten verzeichneten Ausnahmen nichts Neues bringen. Bis ans Ende des 19. Jahrhunderts — wie aus Alfr. Richters sonst überaus gründlichem Kompendium „Das Klavierspiel", Leipzig, Breitkopf & Härtel 1898 ersichtlich, eines Buches, das besonders durch seine ausgedehnte Verzierungstheorie wertvoll ist — sind sie samt und sonders auf dem Köhlerschen älteren Standpunkt von der alleinigen Aktivität des Hand- und Ellenbogengelenkes ohne Berücksichtigung der Vibration des Armes usw. stehen geblieben.

Wendungen zum Besseren und Vorläufer der modernen, von Clark-Steiniger ausgehenden Lehre vom Armgewichtsspiel und freien Fall finden sich schon in den achtziger Jahren, so in dem vielleicht bereits von Deppe beeinflussten Büchlein:

Grundlage der Technik des Klavierspiels von Wilhelm Willborg, Leipzig, C. Merseburger 1887.

Der Verfasser betont die gleich grosse Wichtigkeit einer gleichzeitigen Entwickelung der Hand im Handgelenk, des Armes im Ell-

bogengelenk wie die der Finger, legt hohen Wert auf richtigen Pedalgebrauch, zeigt sich fortschrittlich in seiner Lehre von der Stellung der Finger auf den Tasten und der dadurch bedingten Haltung der Hand und betont, dass, wenn Finger, Hände und Arme sich die gleichmässigen, technisch-mechanischen Bewegungen angeeignet haben, sie nicht mehr vom Auge geleitet werden, sondern sich selbst, dem Instinkte des Spielers überlassen sind.

Sein Ausdruck „Niederfallenlassen" ahnt den späteren „freien Fall" voraus. „Mit Absicht (S. 25) bediene ich mich des Ausdrucks ‚Niederfallenlassen', und zwar als Maassstab für den Grad der Stärke des Anschlags, wie auch der Schnelligkeit jeder einzelnen Bewegung der Hand." Und weiter (S. 28): „Die jedesmalige Veränderung der Gestalt der Hand muss stattfinden während die Hand sich aufhebt und in die nächste Umkehrung des Akkordes niederfällt." Beim Akkordspielen in dieser Art bleibt also „nichts Andres übrig, als die Tasten eines jeden neuen Akkordes zu übersehen und beim Niederfallenlassen das Treffen dem der Hand innewohnenden Instinkt zu überlassen." Über die Bedeutung des Armspieles kommt er freilich in manchem nur erst an die modernen Anschauungen heran. Der Arm muss (S. 30) sich „bei ruhiger Haltung des Handgelenks im Ellbogengelenk aufheben und mit seinem ganzen Gewicht auf die Tasten fallen". Alles für die Bewegung der Hand Gesagte gilt auch für die Bewegungen des Armes. „Der Hauptunterschied zwischen dem Anschlage mit der Hand und dem des Armes besteht in der grösseren oder geringeren Klangstärke, erzeugt durch den Fall der verhältnismässig leichten Hand oder des bedeutend schwereren Armes"; durch den ungehemmten Fall des Armes, nicht durch den Schlag mittels Beschleunigung der Bewegung beim Niederfallen auf die Klaviatur darf aber selbst der lauteste Klang nur hervorgerufen werden. — Das Pedal (S. 34) soll jedesmal unmittelbar nach dem Anschlage, bevor sich die Hände von den Tasten wieder aufgehoben haben, niedergedrückt werden.

Unter den weiterhin erschienenen, das Klavierspiel behandelnden Büchern älterer Richtung sind hervorzuheben die weitschweifige und bis auf ein Verzierungs- und Fingersatzkapitel ganz überholte und in Köhlers Schematismus stecken gebliebene „Lehre vom Klavierspiel" von Albert Werkenthin, Berlin 1889, C. Simon, 3 Bde., ferner die von Emil Breslaur herausgegebene Methodik: Die technischen Grundlagen des Klavierspiels, Berlin, 2. Aufl. 1896. N. Simrock, 1874. Den Kern der Arbeit bildet gewissermaassen eine Abhandlung Breslaurs über Schulung der Hand, Bildung des Tones und der Technik, deren Grundsätze gewiss die Beistimmung der Sachkundigen finden werden. Daran schliesst sich eine grosse Zahl von Aufsätzen musikpädagogischen Inhalts, von namhaften Fachschriftstellern verfasst, welche strebsamen Lehrern Anregung in Fülle bieten.

Otto Klauwells Werkchen: Über den Vortrag in der Musik ist am Ende des 17. Kapitels ausführlicher erörtert.

Hugo Riemanns Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule, op. 39 (Leipzig, D. Rahter, 1883), sollte ursprünglich nur eine Anleitung sein zu einer freien Benutzung des

besten vorhandenen Unterrichtsmaterials. Doch hat der Verfasser in derselben vieles sehr schätzenswerte neue gebracht. Das Werk ist zum Teil in Buchform (zwei ersten Teile), zum Teil als Sammlung technischer, rhythmischer Studien usw. erschienen. Unter den neuen eigentlichen Klavierschulen steht Riemanns monumentales Werk an Scharfsinnigkeit, Selbständigkeit und Gründlichkeit obenan.

Der erste Teil dieser Schule (System) birgt eine Darlegung der für die Mechanik und Ästhetik wichtigsten Prinzipien und eine höchst scharfsinnige Kritik alter und neuer klavierpädagogischer Systeme, der zweite, die eigentliche Methode, gibt praktische und theoretische Ratschläge für den Klavierunterricht; er stellt die Stufenfolge durch die Unterrichtsliteratur fest, analysiert die wichtigsten, praktischen Etüdenwerke, gibt eine kurze Schule des polyphonen Spiels (stufenweise Ordnung der Präludien und Fugen von S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier") und einen in ihrer Gedrungenheit und kritischen Gerechtigkeit hochbedeutsamen Führer durch Klavier- und Ensemblemusik und theoretische Literatur. Der dritte Teil endlich enthält die ergänzenden Materialien. Charakteristisch und neu ist an ihr die von J. P. A. Schulz und D. Türk inaugurierte, von Riemann nachdrücklich betonte und bis ins äusserste Detail mit eiserner, aber praktisch doch vielleicht manchmal allzu eiserner Konsequenz durchgeführte Phrasierungslehre, die eingehende Darstellung der Anschlagsmodifikationen und konsequente Durchführung des Prinzips der Wechselfinger-Benutzung bei Tonrepetitionen. In ihrer vergleichenden Kritik der oft widersprechendsten Ansichten über Einzelgebiete und -fragen der Klavierpädagogik bildet sie also ein Seitenstück zu Moscheles-Fétis' „Methode des Méthodes" (s. o.), unterscheidet sich aber von diesem Werke durch Ausschluss eines beigegebenen Übungsmaterials. Von besonderer Bedeutung ist der kurze § 10: Stil. Riemann unterscheidet folgende Stilarten: den seriösen (grossen) Stil, der edle Tongebung und Nivellierung der Kontraste der Anschlagsarten verlangt, mit seiner Abschwächung, dem sentimentalen Stil. In letzterem waltet Ernst und Innigkeit ohne Grösse vor; das Phantastische, Romantische oder Elegische sind wiederum seine abgestuften Äusserungen. Für diese beiden Stile ist das legato, ein Schwanken der Intensität in der Tongebung und tempo rubato charakteristisch. Im Gegensatz zu diesem steht der capricciöse (humoristische) Stil mit seiner Abschwächung, dem graziösen Stil. Beide verlangen mehr oder weniger verschärfte Anschlagsarten, staccati (mezzolegato), und statt des tempo rubato ein ritenuto weniger Noten, detaillierte Phrasierung und Verzierungsreichtum. Der dritte Stil ist der brillantvirtuose mit der Anwendung alles dessen, was den Effekt erhöht: prickelndes Mezzolegato statt des legato, leichtes oder scharfes staccato oder Mischungen der Anschlagsarten statt des Finger-Staccato, Strettas, langgedehntes cantabile usw. Der Spieler muss den charakteristischen Stil eines Stückes richtig erkennen und gut begründen; dazu ist gesundes Talent und harmonische Ausbildung des Geistes erforderlich.

Einen neuen Standpunkt nimmt diese Schule zugleich dadurch ein, dass sie nach eigner, ausgezeichneter Methode die Bass- und Violinnoten zugleich lehrt, das vierhändige Spiel und jedes zwangsweise Auswendiglernen zunächst radikal ausschliesst, eine Erweiterung des Tonleiterstudiums durch frühe Hineinbeziehung der zunächst sinnlich-tonlich zu erlernenden Ober- und Unterdominantskalen im

Anhange vornimmt und dadurch wie durch Mitteilung aller Dur- und Mollakkorde den Übergang zur späteren Harmonielehre gibt, auch auf die Elementarbegriffe der Phrasierungslehre bereits zu Anfang schon aufmerksam macht. Vor Allem aber wird Wert auf die früheste Entwickelung des musikalischen Gehörs gelegt, und der Schüler daher im ersten Elementarunterricht ganz mit technischen Studien verschont. Das Zählen wird ihm nur beim ersten Studium der Notengeltung gestattet, später nicht mehr. Lese- und Taktfehler dürfen nie durchgelassen werden.

Unter den Fingerübungswerken neuerer Zeit stehen die Tausigschen Studien, von H Ehrlich nicht immer gewissenhaft redigiert, herausgegeben, an der Spitze. Dieselben beanspruchen nicht, als systematisches Schulwerk beurteilt zu werden, sondern halten sich wesentlich an solche Übungen, welche in früheren Etüdensammlungen nicht vorkommen. Zu diesem Werk hat Ehrlich einen vortrefflichen Kommentar geboten in seiner Broschüre: Wie übt man am Klavier?*) In derselben, die im allgemeinen Tausigschen Grundsätzen huldigt, wird u. a. folgender beachtenswerte und ganz leise an die moderne Spannungstheorie bis zur Schulter anklingende Grundsatz aufgestellt, man solle „beim Üben zeitweilig den Oberarm eng am Körper halten", wodurch mancherlei Missstände fehlerhafter Handstellung unmöglich werden. Ehrlich hat übrigens noch ein interessantes Studienwerk veröffentlicht: Der musikalische Anschlag, eine Sammlung von Etüden, welche jeden Finger gleichmässig nötigen, sich in den Dienst der rein musikalischen Charakteristik zu stellen.

In den Tausig-Ehrlichschen Studien ist das höchst lohnende Prinzip der Transposition unter Beibehaltung des Fingersatzes aufgestellt. Bereits in seiner Ausgabe von Clementis Gradus hat Tausig analog gebildete Figuren, unbekümmert um die Tastenfolge, mit gleichem Fingersatz bezeichnet. Die Mechanik führt dabei freilich im einzelnen auf bemerkenswerte Schwierigkeiten; doch werden Hände von genügender Spannfähigkeit, die auch gut zwischen den Obertasten spielen, durch die Konsequenz der Fingerfolge über etwaige Unbequemlichkeiten unschwer hinweggerissen.**)

Es dürfte hier der geeignete Ort sein, in der Kürze auch anderweitige Bestrebungen zu charakterisieren, welche zu einer wesentlichen Umgestaltung unserer Anschauungen über Fingersatz geführt haben. Zunächst ist ein rein technischer Gesichtspunkt zu nennen, auf welchen die ältere Pädagogik nur ausnahmsweise Wert gelegt hat, nämlich der Fingerwechsel bei direkten, ja selbst indirekten Tastenwiederholungen. Moderne Herausgeber

*) Berlin 1879, 2. Aufl. 1884.

**) Ehrlich hat diese Bestrebungen auf seine „Fingerübungen auf den schwarzen Tasten", Hansen, Kopenhagen und Leipzig, angewandt.

— Bülow und Riemann an der Spitze — bedienen sich dieses Hilfsmittels zur Glättung des Anschlags in ausgedehntestem Masse, während man es früher höchstens dort anwendete, wo eine und dieselbe Taste mehrmals in schnellem Tempo wieder anzuschlagen war, d. h. bei Repetitionspassagen. — Wesentlich wichtiger jedoch ist für die Reform des Fingersatzes der ebenfalls von Bülow präzisierte Grundsatz, als obersten Bestimmungsgrund nicht die technische Bequemlichkeit, sondern die Phrasirung einer Stelle anzusehen — ein Grundsatz, dem neben dem eigentlichen Begründer und Vollender der Phrasierungslehre, Hugo Riemann, auch C. Fuchs, Klindworth, Herm. Scholtz, H. Germer u. a. folgen.

Wie man im kleinen und im grossen zu phrasieren hat, das ist nun zwar schon mit voller wissenschaftlicher Klarheit festgestellt; doch ist der subjektiven Anschauung ein nicht unbeträchtlicher Spielraum gelassen. Ein sehr interessantes und jedenfalls das grundlegende Werk auf diesem Gebiet ist Dr. Hugo Riemanns Dynamik und Agogik (Leipzig 1884), welchem es sicher als Verdienst anzurechnen ist, auf das nachdrücklichste die auftaktige Bildung der meisten musikalischen Motive zu betonen. Man wird das genannte Buch — ebenso wie das von Dr. Carl Fuchs: „Über die Zukunft des musikalischen Vortrags“ (Leipzig 1884), welches etwa in gleichem Sinne verfasst ist — freilich mit der Empfindung lesen, dass das letzte Wort in der Phrasierungsfrage noch nicht gesprochen ist; doch wird man beiden Werken kräftigste Anregung danken. Der hier berührte Stoff gehört mehr in die allgemeine Musiklehre als in die Klaviermethodik; daher halte ich es nicht für angezeigt, an dieser Stelle näher auf ihn einzugehen.

Die übrigen, zahllosen Klavierschulen neuerer und neuester Zeit tragen alle einen gemeinsamen Zug: den der bewussten Betonung des Volkstümlichen, das den Dilettanten entgegenzukommen und die immer die Gefahr der Ermüdung heraufbeschwörende Trockenheit der Materie durch reichlich eingestreute Erholungsstücke usw. zu beheben sucht. So ist denn die Schar der „Elementar-“, „Kinder-“, „Volksklavierschulen“ bald Legion geworden. Der dilettantischen Meinung von der Möglichkeit des Selbstunterrichts kommen nicht wenige entgegen, die Resultate des unendlich gesteigerten musikwissenschaftlichen Wissens, der ungeheuer vervollkommneten modernen Technik in Gestalt einer wissenschaftlichen Behandlung derselben unter eingehender Darstellung der physiologischen und psychologischen Grundlagen benutzt eigentlich keine. Es muss genügen, hier nur die allerwichtigsten und praktisch bewährtesten zu verzeichnen.

Unter den Elementar-Klavierschulen seien die von Bisping-Rose (Bisping), Sal. Burkhardt op. 71 (Leipzig, C. F. Kahnt Nchf.), Germer op. 32, L. Klee (Breitkopf & Härtel), R. Kleinmichel, 2 Tle. (H. Seemann Nchf., Berlin), K. Klindworth, 2 Tle. (Mainz, Schott), H. Lemoine, Röhr (Breitkopf & Härtel), A. Ruthardt, 2 Tle. (Leipzig, Forberg), C. Schütze (ebendort), U. Seifert (Leipzig, Steingräber), R. Wohlfahrt op. 222 (Köln, Tonger), K. Zuschneid, 2 Bde. (Gr. Lichterfelde, Vieweg, vorzüglich), F. Zweigle (Stuttgart, Zumsteeg), unter den Volks-Klavierschulen die ungeheuer verbreitete von G. Damm-Steingräber (Leipzig, Steingräber), F. Friedrich op. 300 (Berlin, Simon), E. Hartung op. 25 (Sulzer), L. Köhler (Prakt. Klavierschule op. 300, Leipzig, Peters), C. A. Krüger (Leipzig, Leuckart), Reiser (Leipzig, Merseburger), Eug. Tetzel (Berlin, Eisoldt & Rohkrämer), G. Varrelmann (Leipzig, C. F. Kahnt Nchf.), C. Urbach (Leipzig, Hesse), unter den speziellen Kinder-Klavierschulen noch die von A. le Carpentier (Mainz, Schott), E. Horak (Leipzig, Breitkopf & Härtel), E. Eggeling (Leipzig, Breitkopf & Härtel), Horneman-Schytte (Kopenhagen & Leipzig, Hansen), K. Kunze (Leipzig, C. F. Kahnt Nchf.), L. Köhler (Breitkopf & Härtel), Jos. Werner (Leipzig, Breitkopf & Härtel), besonders aber C. A. Herm. Wolff („Der Kinderfreund“) und F. Zimmer; unter den „grossen“, heute immer mehr und mehr aus der Mode kommenden Klavierschulen die von H. Bovet, 4 Bde. (Köln, Tonger; mit ausführlichem theoretischen Teil: Musikgeschichte, Intervallen-, Akkordlehre, Kontrapunkt usw.), E. Breslaur 3 Bde. op. 41 (Stuttgart, Grüninger), Germers, vorzügliche „Technik des Klavierspiels“, 2 Tle. (Leipzig, Hug), E. und A. Horak, 2 Bde. (Köln, Tonger), Frz. Hamma (Düsseldorf, L. Schwann), Jul. Knorr (Leipzig, C. F. Kahnt Nchf., 2 Tle., Methodik und Schule der Mechanik), E. Krause, prakt. Clavierschule, op. 70 (Leipzig, D. Rahter), Werner (Breitkopf & Härtel), L. Köhler „Grosse Klavierschule“, op. 314, 3 Tle. (Leipzig, Zimmermann), und desselben Verfassers „Praktischer Lehrgang des Klavierspiels“ 10 Bde. (Braunschweig, Litolff; in vielem heute bei aller Gediegenheit doch veraltet). W. Ruhoff, Klavierschule, 2 Tle. (Leipzig, Hug), als die vorzüglichsten und verbreitetsten genannt. Der Deppeschen Lehre huldigt E. Söchtings Neu-deutsche Klavierschule (Magdeburg, Heinrichshofen).

Fast alle hier genannten und jedenfalls alle hier nicht genannten Schulen stehen aber in nicht genügendem Konnex mit dem gesteigerten wissenschaftlich-kritischen Geistesleben unsrer Zeit. Für den Elementarunterricht mit oft bemerkenswertem Geschick verfasst, versagen sie meist völlig da, wo es sich um kritische Begründung ihrer Lehren, um Darstellung der Mitarbeiterschaft und Bedeutung der Muskelspannungen, des sogenannten „freien Falles“ und der Bewegungs-Grundtatsachen auf physiologisch-psychologischer Basis handelt.

Nur Germers Werk, mit dem seine weiteren, vortrefflichen klavierpädagogischen Schriftchen: „Wie spielt man Klavier?“ und „Wie studiert man Klavier-Technik?“ und „Lehrbuch der Tonbildung beim Klavierspiel“ (Leipzig 1896, Hug) zusammenzuhalten sind, macht eine Ausnahme. Es setzt

jedoch die psychologischen Elemente zugunsten der physiologischen zurück. Den Kern seiner technischen Methode bildet die Lehre von der Kontraktilität, der durch stärkstes Anspannen der Finger hervorgerufenen grössten Muskelzusammenziehung, nicht des Ganzen. In der Behandlung des Legato, der Fingerkraft, des Staccato neigt er den älteren Anschauungen zu, auf modernem Boden stehen seine Ausführungen über Cantilenen-, Tonleiterspiel und Ornamentik.

Fast in allem von neuzeitlichen Anschauungen ausgehend zeigt sich als einer der ersten H. Riemann in seinem

Katechismus des Klavierspiels, Leipzig, Max Hesse 1888.

Die Hauptbedeutung dieses vorzüglichen Werkchens liegt auf dem pädagogischen und dem Phrasierungsgebiete. Er stellt die Passivität des Handgelenks beim Staccatospiel theoretisch fest, auch das Verbot des Handgelenkanschlags mittels Muskelkontraktionen des Unterarmes, ferner die Lehre vom Seitenschlag und attacca-Ansatz, den Vibrations-Oktaven (doch nicht vom Rücken aus!) wird ebenso nach durchaus neuzeitlicher Auffassung vorgetragen wie die von der konstanten Bewegung des Armes und der Hand beim Unter- und Übersatz im Skalenspiel, die Lehre vom staccato (sein Sitz in den Oberarmmuskeln!) oder den arpeggierten Akkorden. In der Auffassung vom Normalanschlag aus dem Knöchelgelenk, der Armhaltung und Handstellung, den Fesselübungen bei stillstehender Hand, der Übergehung der Rückenmuskulatur-Innervation, Oberarmschüttelung, der eigentlichen Spannung, des non-legato-Spiels aus dem Arm u. a., steht er im allgemeinen auf älterem, Köhlerschem Boden.

Zu den wichtigsten Übergangswerken, die von Adolf Kullak die Brücke zu Lussy, Riemann und den modernen Theorien schlagen, gehört gleichfalls

A. J. Christianis „Das Verständnis im Klavierspiel", eine Darstellung der dem musikalischen Ausdruck zugrunde liegenden Prinzipien vom Standpunkte des Pianisten, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1886 (Englische Ausgabe New York 1886).

Leider beeinträchtigt seinen Wert das mangelhaft ausgebildete rhythmische Gefühl seines Autors, der in Chopins und Schumanns Rhythmik eitel Schrulle und Manier sieht und da ganz sonderbare Verbesserungsversuche in der Notation mancher Stellen macht. Der Verfasser will, wie er in der Einleitung sagt, „vermittels der Darlegung der Grundsätze des musikalischen Ausdrucks das zu jedem künstlerischen Vortrag nötige Verständnis erwecken, nicht aber eine Theorie des Vortrags aufstellen oder Ausdruck lehren". Er lässt also alles rein Mechanische, Idealistische, Spekulative, Persönliche und Unlehrbare, alles, was sich auf Technik, Gefühl und Empfindungen bezieht, beiseite und beschränkt sich auf das mit dem Verstande zu Begreifende und Lehrbare. Nach knapper, scharfsinniger Darlegung der Quellen des musikalischen Ausdrucks beschäftigt er sich eingehend mit der Theorie der Akzente im allgemeinen, des Rhythmus (dem er vergeblich mit methodischen Gesetzen beizukommen sucht und auch hier nur Grammatik und Theorie gibt) und Metrums, mit den „Rhyth-

mischen Akzenten“ (positive und negative grammatische, charakteristische, metrische, melodische, harmonische), mit der Dynamik und dem Zeitmaass. Da sich seine Ausführungen häufig mit denen des Verfassers unsers Buches im folgenden berühren, so werden wir von Fall zu Fall noch auf Christianis System zurückkommen.

Zur Gruppe der modernen Schriften gleichfalls hinüberleitend zeigen sich Fr. Chopins kurze Notizen zu seiner Méthode des Méthodes (deutsch abgedruckt bei J. Kleczynski, Chopins grössere Werke, Leipzig 1898, Breitkopf & Härtel, S. 3—5).

Da jeder Finger verschieden gebildet ist, so soll man nicht jedem unmöglicherweise die gleiche Kraft zu geben versuchen, sondern bedenken, dass jeder die seiner Bildung entsprechende Kraft besitzt. Chopin räumt mit dem Märchen, dass der fünfte Finger zu den schwächsten gehöre, gründlich auf, ebenso mit den vergeblichen, schädlichen Versuchen, den vierten unabhängig vom dritten zu machen. — Die Bewegung des Handgelenks ist dem Atemholen beim Singen in gewisser Beziehung vergleichbar. Es ist zur Übung beim Spiel ein- und auswärts zu biegen (Tief-, Hochstellung), beim Unter- und Übersatz sind die Hände einwärts zu halten. Die Hauptaufgabe besteht in der Wahl eines guten Fingersatzes. Das Studium der Klaviermechanik umfasst drei grosse Teile: 1) chromatische, diatonische Tonleiter und Triller, und zwar von den diatonischen nicht die C-dur, sondern die leichteste Ges-dur Skala zuerst; 2) die Oktave in Teilungen anfangend mit kleinen Terzen, den vollkommenen Akkord in seinen Umkehrungen; 3) Terzen, Sexten, Oktaven, also doppelte Noten in zwei Stimmen. Dabei ist zu beobachten: Triller sind zu studieren mit drei oder vier Fingern, die chromatische Tonleiter mit dem ersten, zweiten, dritten oder fünften, vierten, dritten. In Terzen, Sexten, Oktaven benutze man stets dieselben Finger. Die Gleichmässigkeit der Tonleiter beruht auf gleichmässig fliessender Seitwärtsbewegung der Hände (recte: Arme) bei frei herabhängendem Ellbogen. Also eine Fülle bereits ganz moderner Anschauungen!

Die eigentliche moderne, physiologisch-wissenschaftlich vorgehende Reihe von Schriften über Klavierspiel, die die sog. „Deppe-Calandgruppe“*) bilden, inauguriert zeitlich das Werkchen des Amerikaners

Fred. Horace Clark-Steiniger: Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel, Berlin, Raabe & Plothow, Anfang August 1885 („Phorolyse“, 1. Aufl. [16 Seiten] Mai 1885).

welches zuerst die Gesetze der klaviertechnischen Bewegungen durch ihre geometrische Analyse zu ergründen und physiologisch

*) Inwieweit diese Benennung Berechtigung hat, lässt sich mit vollster Sicherheit, nachdem der unerquickliche Streit um diese Sache durch die „Erklärung“ Frl. Calands und die „Erwiderung“ Clarks im Oktoberheft der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“ entbrannt, aber noch nicht aktenmässig vollkommen wissenschaftlich geklärt ist, zur Stunde noch nicht unumstösslich sicher feststellen.



zu begründen sucht. Es ist so gut wie unbemerkt vorbeigegangen. Clark will sich in seinem Aufsatze „Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier“ (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VI, 10 [Juli 1905]), die Apriorität, der von seinem Lehrer Deppe*) nur in einem kleinen in demselben Jahre erschienenen Aufsatze**) angedeuteten modernen Methode sichern; er will mit ihm nachweisen, das Frl. Caland, die sich Deppes Nachfolgerin nennt, sich in ihren Erweiterungen von Deppe getrennt habe und will beweisen, dass sie Tendenz und Mittel, mit denen sie seine Lehre zerstöre, von ihm selbst genommen und dadurch seine Lehre in falsche Beleuchtung gerückt habe. Damit macht er zugleieh Front gegen die wieder auf Calands Schriften weiterbauenden Werke von Bandmann und Breithaupt (s. u.). Ausserdem legte Clark die Grundideen seiner Methode noch in mehreren anderen Schriften nieder, die freilich alle durch das starke Hineinspielen platonischer und neuplatonischer Philosophie, durch Neigung ihres Verfassers zu merkwürdig an die Jacob Böhmesche Blüte der mittelalterlichen Mystik erinnernden Phantastereien, verschwommenen zykloidisch-musikalischen Bewegungsvorstellungen, zur Leugnung einer Symmetrie in Takt, Tempo, Form, und schlechte deutsche Übersetzungen schwer verständlich sind.***) Einen gedrängten Überblick über sein System verschafft auch die in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, 1905, No. 34 erschienene kleine Studie: „Die Befreiung von der Mechanik des Klavierspiels“. Die wichtigste Quelle zu seiner Kenntnis bleibt aber immer noch die erstgenannte Schrift.

Er fordert in ihr die bewusste Vereinigung des Gedankens mit dem organischen Material des menschlichen Körpers zur unmittelbaren Wirkung auf das unorganische Material des Instruments und stellt den Leitsatz auf: „Wollen wir Vortrag mit Technik vereint dem künstlerischen Gedanken unterordnen, so können wir dieses nur durch Wahl einer Form der Kraft und Bewegung, welche dem zeit-

*) Der persönlich einer physiologisch-anatomischen Behandlung der Theorie des Klavierspiels abhold war! Vgl. Amy Fays in der obigen „Erwiderung“ Clarks mitgeteilten Brief an Clark (Brüssel, Aug. 1885).

**) „Armleiden des Klavierspielers“, Separatausgabe v. 21. Juni 1885, Sommer 1885 in der „Deutschen Musiker-Zeitung“. . .

***) „Music of the Future and of the Present“, Chicago, ohne Jahreszahl. — Philosophy of Pianism, Boston 1887 (deutsche Übersetzung als „Philosophie transzendentalen Klavierspiels“ von A. Bandmann, Hamburg 1892, Mscr. — „Iphigenia von Styne“ (philosophischer Roman als idealistische Biographie seiner Gattin und einstigen Deppe-Schülerin Anna Steiniger mit Kritik der Deppeschen Lehren), Chicago 1892. — „Die Klassizität des Musizierens,“ Schönheitsidylle. — Lisztliebe und Lisztsche Kunst, Berlin 1905, Mscr. — Die Berührung des Klaviers, Berlin 1905, Mscr. — Demnächst erscheinen: „Die Leerheit der Deppeschen Lehre“ und „Der Armee-Klavierlehrer“ (anti Steinhausen).

lich kontinuierlich fortschreitenden Lauf des Gedankens absolut entspricht. Er erklärt die Beschränkung der älteren Lehrmethoden auf eine Alleintätigkeit der Finger, Hand und des Vorderarmes, die blosse Handgelenktechnik für durchaus fehlerhaft und veraltet, bringt die Beweise für die Rotationsbewegung der Hand um die Arm-Längsaxe, die Torsionsfähigkeit der Finger, also die leider zu einseitig betonte Forderung kreisförmiger statt grader Bewegungen bei und fordert „die direkte sichere Ausführung der Geisteseingebungen" durch Hand und Finger, also eine absolute Einheit des Körpers und Geistes. Der Verfasser verficht die Innendrehung der Hand, ihre Hohlhaltung, und gelangt (S. 13) zu der Erkenntnis, dass man Kraft und Bewegung während der Dauer des Tones usw. durch die Torsions-Elastizität, die vom Rückgrat (das er aber noch steif gehalten wissen will) durch die Schulter, deren Gelenken er volle Freiheit zuspricht, bis zum Finger ihren Weg nimmt, fortbestehen lassen müsse, verliert sich aber dann bei Untersuchungen der einzelnen Glieder des Armorganismus bei ihrer Bewegung zur Hervorbringung der Töne und den Erläuterungen des anatomischen Baues der Gliedmassen zur Untersuchung des physiologischen Vorgangs ihrer Bewegungen ganz in die Mathematik und Medizin. Richtiges, d. h. abwechselnde kurze Pausen der Ruhe und Bewegung machendes Üben erzielt Kräftigung der Muskeln.

Durchaus modern lesen sich folgende bedeutungsvolle Sätze Clarks (S. 9): „Das nach innen Drehen der Hand im Gelenk (mit so nach innen gebeugten Fingern, dass man die grösstmögliche Kugel [Hohlmuschelhandform!] von oben halten kann) um die Längsachse des Armes und das Kreisenlassen dieser sich drehenden Hand mit Hilfe des als Verbindungsmittel fungierenden Armes um die Schulter, welche, wie jedes andere Glied der Extremität, in all ihren Wirkungen von der Wirbelsäule (Rückenmuskulatur und -spannung), als Schwerpunkt der Extremitäten gänzlich abhängig ist, ist das Spiegelbild eines abgeschlossenen Bewegungssystems ... Ergreift nun der Verstand diesen Mittelpunkt mit voller Klarheit, so können die Willensorgane das Begehren des Geistes unmittelbar in eine kontinuierliche, versinnlichte Darstellung umwandeln". Nicht minder neuartig und modern ist das Verwerfen (S. 10) des Spielens mit blossen Fingern, Hand, Vorderarm und Handgelenk, die Anerkennung (S. 12) der Rotations- und Torsionsfähigkeit aller Gelenke, die Annahme einer (S. 12) fortlaufenden, kurvenartigen Kreislinie bei allseitigem Gebrauche der Kraftorgane, der (S. 13) „in fester Spannung gehaltenen Finger", der (S. 14) „Torsions-Elastizität", welche vom Rückgrate durch die Schulter ihren Weg nimmt, der (S. 15/6) Lehrbarkeit des Kunsttones, der Notwendigkeit (S. 48) häufiger Ruhepausen zwischen maassvollem Üben.

Gustav Stoewes „Die Klaviertechnik", dargestellt als musikalisch-physiologische Bewegungslehre nebst einem System gymnastischer Übungen, Berlin, Rob. Oppenheim 1886,

ist die zweite inhaltlich vielfach an Clarks erste Schrift anklingende, aber ohne Kenntnis und unabhängig von ihr geschaffene wichtige, die moderne natürliche Klaviertechnik inaugurierende Schrift.

Das erste Kapitel gibt eine kurzgefasste physiologische Anatomie des Armes und der Hand (Knochen, Gelenke, Muskeln) mit Bezug aufs Klavierspiel; dann gibt der Verf. eine systematische Übersicht über 43 Stellungen der Schulter-, Ellbogen-, Hand-, Knöchel- und Fingergelenke, eine Einteilung ihrer Bewegungen nach Schwierigkeitsgraden (gewohnte und ungewohnte leichte, schwere natürliche und unnatürliche) und Anzahl der gleichzeitig bewegten Glieder (einfache, in einem Gelenke; kombinierte, im übrigen) und verbreitet sich dann über die physiologischen Eigenschaften der Muskeln. Hierbei stellt er folgende Grundsätze auf: Die Muskeln müssen sich so oft wie möglich ausruhen. Die sich nicht bewegenden Glieder müssen möglichst eine Stellung einnehmen, in der sie die beabsichtigte Bewegung nicht oder möglichst wenig erschweren. — Bewegung der Glieder ist dem Verharren in einer durch Muskelspannung bewirkten Stellung vorzuziehen; wird letzteres gefordert, so ist rechtzeitig ein Nachlassen der Ausspannung durch jene Bewegung zu bewirken. — Bei Ermüdung eines Muskels kann er durch einen andern, gleich funktionierenden als natürlicher Nebenbewegung ersetzt werden. Darauf bespricht Verf. die erschwerte Funktion der Muskeln (bei allzu langer Bewegung, Verharren in schwerer Stellung, Kontraktion eines andern), wendet sich zu der Widerstandsbewegung (wobei er folgert: Eine Bewegung wird desto sicherer, effektvoller, je mehr Muskeln dieselbe ausführen, je grösser das Glied ist, in dessen Gelenk die Bewegung stattfindet, und: Wenn zur Erzielung einer Bewegung mehrere Muskeln vorhanden sind, und nicht alle mitwirken sollen, so kann die Bewegung nur mit geringerer Kraft ausgeführt werden) und Muskel-Auslösung (Grundsätze: Ein Muskel, welcher längere Zeit in einem bestimmten Grade von Kontraktion verharrt hat, gebraucht längere Zeit, um vollkommen ausgelöst zu werden, als ein solcher, welcher mit wechselnder Kontraktion und Expansion gearbeitet hat, und: Das Auslösen eines Muskels ist um so schwerer zu bewerkstelligen, je mehr andre Muskeln sich dabei noch in Tätigkeit befinden). Es folgen das fünfte, den Einfluss der Bewegungslehre auf Spiel- und Lehrmethode behandelnde Haupt-Kapitel, Winke für gymnastische und Stab-Übungen für Arm, Hand und Finger zur Vorbereitung der Muskeln und Gelenke für Klavierspiel und die Behandlung der Hände in ungünstigen Fällen. — Also ein ernsthafter Versuch, den bisher scheu gemiedenen klavieristischen Dingen mit der Wissenschaft der musikalisch-physiologischen Bewegungslehre, d. h. derjenigen Wissenschaft, die die für die Klaviertechnik notwendigen Bewegungen des Armes und der Hand zerlegt, anatomisch erklärt, klassifiziert und in möglichste Übereinstimmung mit den physiologischen Gesetzen der Anatomie zu bringen sucht, zu Leibe zu gehen. Freilich alles mit arger Pedanterie und allzu theoretisch, ohne genügende praktische Anwendung. Vieles mutet schon ganz modern an, wie die Heranziehung der Kraftquellen des Schultergelenkes und Oberarmes, die Tonusstellung der Glieder (Herabhängen derselben durch ihre eigene Schwere), Auslösung der Muskeln (mit Übungen an einem reckstangenähnlichen Apparate zur Stütze des Unterarmes), die durch die physiologischen Muskelgesetze als notwendig geforderte „grosse Ausruhebewegung“ der Oberarmmuskeln durch Herabhängenlassen des ganzen Armes, die Erlaubnis der Oberarmbewegung, -drehung und des Armschwunges, der Innendrehung (Pronation) des Unterarmes, Tastsinn der Fingerspitzen (Fühlton!), Regulierung der Schattierungen durch die Armmuskeln, vieles aber auch, wie z. B. die ausführliche Darstellung des

Hand- und Ellbogengelenkanschlages, der Unter- und Übersetzübungen (mit schräger Innenhaltung der Hand), Behandlung des 4. und 5. Fingers, rigorose Spannübungen, an Jackson erinnernde unendliche gymnastische Übungen u. a. veraltet. Seine Ausführungen gipfeln in dem Satze (S. 74): Die erste Bedingung zu einer guten Technik ist, lose Gelenke zu haben, die zweite, die Gelenke steif machen zu können, und in der Forderung, die physiologische Anatomie des Armes und der Hand als Lehrgegenstand für künftige Berufsmusiker auf den höheren Musikschulen einzuführen. Auch sonst bietet das Werk viel Durchdachtes und Gutes. Den Anschlag unterscheidet S. vom Andruck der Finger auf die Taste, trennt zwischen Senkung, Fall und Wurf der Finger auf die Tasten, Vorbereitungs-, Haupt- und Rückbewegung der Finger, untersucht genau ihre Grösse und Geschwindigkeit und legt Wert auf die Zerlegung der Bewegungen in ihre Teile zur Erleichterung des Lernens. Die Abhängigkeitsbewegungen der Finger sind zu unterdrücken(!), wo die Tongebung durch sie irgendwie Schaden erleiden könnte, dagegen, wo sie wie beim 4. Finger anatomisch-physiologisch bedingt sind, zu gestatten. Tief- oder Hochstellung des Handgelenks ist manchmal geboten.

Theodor Leschetizky, dessen klavierästhetische Anschauungen gleichfalls für die Neuzeit von Wichtigkeit sind, hat seine Methode selbst nicht schriftlich niedergelegt. Da müssen zwei Werke seiner Schülerinnen:

Marie v. Unschuld-Melasfeld, Die Hand des Pianisten, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1901, und

Malwine Brée, Die Grundlage der Methode Leschetizky, Mainz, B. Schotts Söhne,

aushelfen.

Das Neue in seiner Anschlagsmethode beruht auf: 1. der Hohlmuschelhandform mit Ausnutzung der Knöchel als Stützpunkte und dem Spiel der Finger auf dem Rande der Tasten. Der Daumen hat vom Zeigefinger in weiter Rundung abzustehen, die Mittelhandknöchel sind wohl herauszuheben; 2. dem Tiefsitz mit tiefem Handgelenk; 3. der Ausbildung des Unterarmes durch Nachdruck mit der Fingerspitze, also Aufgabe des älteren Köhlerschen Systems des aktiven Knöchelgelenkanschlages, also einer Methode, die viele Kraft und Freiheit des Spielers hemmende Nachteile aufweist, an die Leschetizkys praktischen Erfolge als Klavierpädagoge gar nicht denken lassen.

So ist seine Auffassung des Legato, das nach ihm nur durch Halten und Druck der Taste bis zum nächsten Ton entsteht, noch nicht die moderne, die gerade die geistige Spannung am meisten betont. Dasselbe gilt vom non-legato, das lediglich die Finger ohne Armtätigkeit ausführen. Vollends köhlerisch sind sein Finger- und Handgelenkstaccato und Oktavspiel mit aktivem Handgelenk, seine Fessel- und Untersatzübungen, die Übungen zur Stärkung des vierten Fingers, die Doppelgriff- und Akkordstudien. Ganz skizzenhaft sind v. Unschulds Vortragswinke. Sehr verdienstlich in ihnen aber der erneute Hinweis auf die Wichtigkeit des Singens beim Einstudieren, ihre Forderung des absatzweisen, massvollen Übens, ihre Vorschrift, das Stück vorm Studium durchzulesen, eine Phrase usw. nach dem Spiele

im Geiste nachzuhören, die Akkorde vor dem Anschlag geistig ohne Anblick der Klaviatur „anzufühlen" und Selbstkritik zu halten. Das Auswendigspielen soll man durch vorheriges Lesen kleinerer Partieen bei strengster Selbstkontrolle bei möglichster Kenntnis der Harmonielehre erlernen. Das sind ebenso moderne Grundregeln wie ihr Leitsatz: „Nicht Vielspielen, mehr denken!" Die Mittätigkeit des Armes leugnet auch die Leschetizky-Methode durchaus; sie beschränkt sich auf angeblich reines Fingerspiel.

Weitere wissenschaftliche Begründungsversuche erfuhren die klaviertechnischen Probleme nach Clark und Stoewe durch

Marie Jaëll, Le toucher, Paris 1899, Edition Costallat. (Deutsch: Der Anschlag, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1901.)

Die Verfasserin, eine höchstens zweistündige Übungszeit vorschreibend, nimmt den Ausgang von der Wahrnehmbarkeit der Tastempfindungen. „Die Schönheit der Klangfarbe, die musikalischen Eigenschaften des Rhythmus und des Stils entsprechen einer richtigen Koordination der bei jeder Anschlagsgruppe mit den Tasten in Berührung kommenden Tastlinien (Fingerpapillen)." Bei ungeübten Spielern kommt nur ein geringer Umfang der Fingerfläche mit der Taste in Berührung, zuviel jedoch der des Daumens und fünften Fingers. Einer intensiven Muskelanspannung muss eine lange Ruhepause folgen. Die Fingergeläufigkeit hängt von der Steigerung der Anschlagsschnelligkeit jedes einzelnen Fingers ab; daraus ergeben sich die Fundamente richtigen Anschlagsstudiums und der Hauptgrundsatz von der straffen Haltung bei Muskelspannung (statischen Aktivität) und Bewegung (dynamische Aktivität), wenn die Fingerübungen nicht schädlich sein sollen.

Ihr ganzes System neigt aber in seinem psycho-physiologischen Teil mehr medizinischen Abstraktionen zu, rein musikalisch-pianistisch ist es weder klar genug noch sonst praktisch oder bindend. Immerhin bedeutet ihre wissenschaftlich-vergeistigte Prüfung der Funktionen der Hand und ihrer Bewegungen, ihre wissenschaftliche Anschlagsmethode bei manchen noch älteren Systemen zuneigenden Ansichten, z. B. in der Erörterung der Gleit-, Dreh-, Rollbewegungen, der Abschaffung der Untersatzlehren usw. doch einen grossen, prinzipiellen Fortschritt gegen die ältere Köhlersche Epoche. Jedenfalls hat Jaëll zuerst falsche und richtige Anschlagsformen durch Anschlagsabdrücke im grossen Stil erstmalig dargestellt.

Zur Ausbildung der Muskelspannungen empfiehlt J. kreisförmige Gegengewichtsbewegungen der Fingerglieder. Für den Sitz des Spielers verlangt sie beim Studium einen nur ca. 30—40 cm hohen Stuhl. Bei anliegendem Ellenbogen soll sich die Klaviatur zwischen Schulter und Ellbogen, das Handgelenk also in gleicher Entfernung von Schulter und Ellbogen befinden. Der Oberarm muss senkrecht von der Schulter zum Ellbogen stehen, die Füsse dürfen nie gegen den Stuhl zurückgezogen werden.

Mit diesem ihrem Hauptwerke sind ihre weiteren „Le mécanisme du toucher", Paris, 1896, Collin, „L'intelligence et le

rhythme dans les mouvements artistiques", Paris 1904, Alcan, „Le rhythme du regard et la sensibilité des doigts", Paris, Masson, namentlich aber ihr ausgezeichnetes Buch: „La Musique et la Psycho-Physiologie", Paris 1896 (deutsch von Franziska Kromayer, Strassburger Verlagsanstalt 1905), zusammenzuhalten, das in neun Kapiteln auf denselben Grundlagen weiterbauend, sich mit dem Mechanismus des musikalischen Ausdruckes, der Aufmerksamkeit und dem Muskelsinn, dem Anschlag und Gehörsinn, dem Üben, dem Takt (und Tempo rubato), Vortrag, Pedal, Faktoren des musikalischen Gedächtnisses und den Empfindungen der Zuhörer beschäftigt und eine Fülle feiner und tiefer Gedanken enthält, jedoch noch nicht zur Schärfe der Calandschen Theorie von der Tätigkeit der Rückenmuskulatur konsequent vordringt.

Einen hohen Standpunkt in dem Bestreben nach wissenschaftlicher Fixierung der modernen klaviertechnischen, neuen Anschauungen auf Grund der Tätigkeit aller Muskelgruppen bei „freiem" bzw. „beherrschtem" Fall der Hand neben der Lehre vom Fingerspitzen-staccato, der Mittätigkeit des Arms beim legato und staccato, der Schulter beim Akkordspiel, der Handspannung, der Herstellung engster Verbindung zwischen Geist und Ton, Impuls und Fingerspitze, der beiden Hauptstützpunkte im Rücken und innerhalb der Hohlmuschel der Hand nimmt die ursprünglich von Deppe ausgehende Holländerin

E. Caland in ihrem auch ins englische, französische und holländische übersetzten Werke: „Die Deppesche Lehre des Klavierspiels", Stuttgart, Ebner 1897, 2. Aufl. 1904,*) das die sogenannte „Deppe-Caland-Methode" (vgl. S. 124, Anm.) wiedergeben will, ein. Sie hat die Lehre von der Rückenmuskelspannung, dem Seitenschlag mit feststehendem Ellbogen, der Vibration praktisch und theoretisch festgelegt. Ihr technischer Klavierton ist also vermöge der engsten Wechselbeziehung zwischen Geist und Willen für alle lehrbar, sein absolutes Ideal, der Individualton, dagegen lediglich Sache der verschieden entwickelten schöpferischen Persönlichkeit; beide miteinander vereinigt besitzt nur das Genie.

Den weiteren Ausbau dieser in ihrer praktischen Anwendung zunächst für Erwachsene bestimmten Lehre mit dem Zwecke, dem Lehrenden des Klavierspiels die nötigen anatomisch-physiologischen Kenntnisse von der Beschaffenheit des Oberkörpers zu geben, vollendet sie in ihrem neuesten Werkchen:

*) Kleinere Ergänzungsschriften derselben Verf.: Technische Ratschläge für Klavierspieler 1902, Vorübungen zum schnellen Oktavenspiel in L. Deppe's Fünffingerübungen und Übungsmaterial 1900, ebendort.

Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel, Stuttgart, Ebner, 1905,

einer erweiterten Sammlung ihrer zuerst im „Klavierlehrer" (Jahrgang 1904, Nr. 15—18) veröffentlichten Artikel.

Sie geht von den Voraussetzungen aus, dass es nützlich zu wissen ist, in welcher Weise die Glieder bewegt, welche Muskeln zu bestimmten Kunstbewegungen angespannt, ausgelöst werden sollen, da es körperliche Tätigkeiten gibt, in denen man nicht immer von selbst die zweckmässigste Ausführungsform findet, und der Lehrer diesen Muskelapparat zur Vermeidung von Überanstrengungen seiner Schüler kennen muss. Zur richtigen Ausnutzung der Kraftquellen müssen die Körperteile in harmonischer Zusammenarbeit wirken. Man soll aus der richtigen, uns von der Verfasserin klar präzisierten Erkenntnis, dass die Oberarm-, Schulter-, Brust- und namentlich Rückenmuskeln beim Klavierspiel mitwirken, nicht folgen, dass durch Hebung und Bewegung des Fingers sich diese höheren Gruppen genügend daran beteiligen, aber man muss zur Erleichterung der Technik und Tongebung durch „Kunstbewegungen" sich diese ausgiebige Mitarbeit sichern. Die Schrift gibt zunächst ein deutliches Bild unsrer fürs Klavierspiel in Betracht zu ziehenden Knochen, Muskeln, Nerven an der Hand erläuternden Textes und Röntgenaufnahmen. Die Erschliessung der Kraftquellen der Muskulatur des ganzen Oberkörpers bis zu den breiten Rücken- und Lendenmuskeln erfolgt nach ihr dadurch, dass man zur Erzielung der Hauptspannung bei Erhebung des Armes von der Achselhöhle aus das Schulterblatt sich etwas senken und in dieser gesenkten Lage nach innen fixieren lässt. Die Hand sei daher auch zur Erleichterung der Technik schräg nach innen „in Adduktion" gehalten. Die Verf. verbreitet sich darauf über die spezifische Anwendung der Muskeln in bezug zur aktiven Fixation, erläutert Namen und Wesen der in der Hauptsache den Arm bei fixiertem Ellbogen und Handgelenk führenden Muskeln, über die Ab- und Adduktion (Beherrschte Drehung der Hand im Gelenk nach aussen und innen), über den „freien Fall", die Muskeltätigkeit bei der Vibration, Schüttelbewegung, Triller, wie wir diese Lehre ausführlich bei Breithaupt (s. u.) und im Verlaufe unseres Werkes wiederfinden werden. Wir können jeden Muskel, sie unter unsern Willen zwingend, gespannt und ausgelöst gebrauchen. Die einheitliche leitende Armbewegung aber leitet ihren Ursprung von den Rückenmuskeln her. Die Muskulatur soll nicht krampfig steifgehalten werden, sondern bewusst ineinandergreifend, der Oberkörper anmutig „mitgehend", nicht steif arbeiten. Dadurch ist die nötige Elastizität der Glieder untereinander als Bedingung richtiger Tongebung erreicht. Man darf nicht die ganze Muskelkraft entfalten, sondern muss lediglich ihre richtige, innerliche und bewusste Vermittlung der auszuführenden Bewegungen anstreben.

Von Deppe und Clark gehen gleichfalls Tony Bandmanns Aufsätze „Tonbildung und Technik auf dem Klavier", Klavierlehrer 1903, Hft. 12—14, und „Zur Tonbildung auf dem Klavier" (Zeitschr. d. Internat. Musik-Ges. 1901/02, S. 309 ff.) aus. Die Verf. vermengt ihre übrigens unselbständige Lehre aber auch mit Gedanken der Caland.*) Ihre Leitsätze decken sich grösstenteils mit denen Clark-Steinigers und

*) Dies begründet schon Emil Söchting in seiner Entgegnung zum obengenannten Aufsatze Tony Bandmanns im „Klavierlehrer", 1. Dez. 1903. S. 379 f.

Calands. Das Klavierspiel besteht nach ihr im geschickten Aneinanderreihen oder Wiederauffangen der einfachen oder umgekehrten Würfe (Doppelbewegung des Hochwerfens und Niederfallens des Armes bei Aktivität der Rückenmuskeln). Die durch die Würfe verursachten Bewegungen ergeben horizontale Seiten- (Kurvenbewegungen), u. zw. untere von der Mitte des Instruments nach aussen, obere von aussen nach der Mitte, immer aber schwungvolle, runde Bewegungen. Überall ist gleichsam willenloser, freier Fall, die Töne fallen wie Tropfen eines Springbrunnens. Da es leichter ist, kurze schnelle Tonfolgen zu werfen, als lange, langsame, muss mit ersteren begonnen werden. In den Anschauungen vom Staccato, Triller (Schüttelbewegungen), der psychischen Erlernung der Mechanik, der Lehrbarkeit der einheitlichen Tonbildung, der Verwerfung aller blossen „Finger"-Übungen folgt sie Caland wie H. Kloses Brochüre „Die Deppesche Lehre des Klavierspiels", Sept. 1885 von Deppe in Eutin diktiert, 1886 in Hamburg bei Nolte erschienen.

Als manche Fragen erläuternde, auf demselben Boden stehende bzw. vorbereitende Hilfswerke seien genannt: Frz. Marschner, „Entwurf einer Neugestaltung der Theorie und Praxis des kunstgemässen Anschlages, Wien, Engelmann 1889 und „Zur musikalischen Pädagogik", Oesterr.-Ungar.-Musikzeitung Nr. 23, A. Fay, „Music Study in Germany (Deppe als Lehrer), Berlin 1882, Oppenheim, E. Söchting, „Die Lehre vom freien Fall", Magdeburg, O. Wernthal sowie sein Aufsatz „Die Handhaltung beim Klavierspiel", der die Berechtigung der in der Neudeutschen Klavierschule (vgl. S. 122) geforderten „Axrichtung" nachweist, im Klavierlehrer, 15. Juli 1904. — Von Engländern fussen mehr oder weniger auf Deppe: C. A. Ehrenfelder, Technical Study in the art of Pianoforte-Playing, London 1890, Reeves; Bett. Walker, My musical experiences, London 1892, Bentley, und Tob. Matthay, The act of touch, London, Longmans-Green; The first principles of Pianoforte-Playing, ebendort 1905. Will. Townsend verbindet in seinem „Balance of arm in piano technique", London und Leipzig, Bosworth & Co. Die Deppesche Lehre will verbinden mit der des modernen Gewichtsspiels im Grossen das Werk von

Rud. M. Breithaupt, Die natürliche Klaviertechnik, Leipzig, C. F. Kahnt Nchf., I. u. (umgearb. u. reich vermehrte) II. Aufl., 1905.*)

Es gliedert sich in zwei grosse Teile. Der erste verbreitet sich an der Hand der Aufstellung der Grundsätze, die auf die Lösung des Spielorganismus (Schulter, Arm, Hände, Finger) hinzielen, über die Art und Weise, wie man die Hauptkraftquellen des Klavierspiels am ergiebigsten benutzt, der zweite überträgt die gewonnenen Resultate ins Praktische und betrachtet der Reihe nach die technischen Funktionen aller nur möglichen Spielformen. Die älteren und neueren Methoden, die über theoretische Raisonnements über eine vom übrigen Körper und Geist mechanisch abgelöste Technik nicht viel hinauskommen, verwirft der Verfasser. Körper und Geist, Phantasie, Klangsinn, rhythmisches Gefühl sind nach ihm gleichmässig an der Bildung des Tones, der Technik beteiligt. Die Eigenheiten der Praxis unsrer grossen Klaviermeister bilden nach Eruierungen

*) Präliminarien zu ihm: „Claviristica, Aufsatz in „Die Musik", 1903, Heft 22. S. 268 ff.; „Moderne Klavieristen" in „Die Musik" 1904, H. 8, 10, 13, 15, 18; „Alte und neue Klavierschulen und Techniken" in „Neue Zeitschr. für Musik" 1905, H. 7.

der ausschlaggebenden Gewohnheiten das Fundament, auf dem sich die moderne, psycho-physiologische Klaviertechnik erhebt. Breithaupt fusst in ihrem schrittweisen Aufbau auf Deppe und Caland; er huldigt dem Gewichtsspiel, der Lehre vom freien Fall, von der aktiven Inanspruchnahme des Spannungsvermögens der Gesamt- (nicht nur nach der älteren Anschauung der Finger- und Unterarm-)Muskulatur, der Vibration (Schüttel- und Rüttelbewegung) des ganzen Armes beim Oktavspiel (d. h. „der von den Rückenmuskeln ausgehende, in kleinste Schwingungen übergegangene freie Fall" [Caland]). Die Finger sind reine Exekutoren und Diener höherer Kräfte, die Aktivität ihrer Eigenbewegung ist ganz verschwindend. Sind auch die Unterarmmuskeln die eigentlichen Spielmuskeln, so bilden doch im Gegenteil die Muskelsysteme des Oberarmes, der Schulter und des Rückens die Haupt-Kraftquellen moderner Klaviertechnik. Die alten Techniken sind Knöchelgelenktechniken, die moderne Technik setzt fixierte (leicht gespannte) Gelenke voraus. Die Armführung tritt frei oder fixiert auf. Aktiv unbedingt beteiligt sind demnach nur Schultergelenk, Rückenmuskulatur, bedingt: Unterarm, Ellbogen, Fingerknöchelgelenk (passiv beim legato, Arm-Staccato, Vibrato), passiv dagegen (entgegengesetzt den älteren Anschauungen): Handgelenk und die beiden ersten Fingerglieder. Technik ist: die exakt ausgeführte, physiologisch-richtige, kontrollierte Bewegung bestimmter Muskel-Gruppen und Massen. Das Wesen der Technik ist Bewegung; Bewegungsformen sind: Fallbewegungen, Rollungen, Schüttelungen, Bebungen, Gleit-, Sprungbewegungen, Griffe. Anschlagsarten: mit angezogenen Fingern (reines Fingerspiel), mit auf den Tasten ruhenden Fingern (Gewichtsspiel), aus dem (aktiven) Schultergelenk. Das ganze Bewegungsspiel liegt in einem Halbkreis, den Schultern, Arme und Hände beschreiben. Die korrekte Bewegung wird nur durch die lockere Haltung von Schulter, Arm, Hand und Finger erzielt ohne Starrheit und Steifheit eines dieser Glieder. Auch in der Erklärung des Legato- und Staccatobegriffs unterscheidet sich Breithaupt scharf von der älteren Anschauungsweise. Das ideale Legato wird durch bewusste, ruhige Armführung und -bewegung, durch die Beherrschung der Armmasse vom Rücken aus (nicht durch blosses Fingerspiel), das Staccato durch eine zitternde Vibration der gesamten fixierten Masse (Hand und Handgelenk, Unterarm, Ellbogengelenk), die durch den Rückenmuskel auf den Impuls hin erreicht wird, hervorgerufen. Der die Hand starr haltende Daumenuntersatz ist schädlich und veraltet. Der Daumen beschreibt beim Untersatz einen vom Zeigefinger bis zur Mitte der Hohlhand reichenden Halbkreis. Passagen, Skalen usw. werden in Einbewegung, in einem Schwung gegeben (also Wellenformen der Dreiklangs- oder Arpeggienformen), das Lagenspiel ist verwerflich; hier wie überall geht der Arm mit und führt. Der Verfasser verwirft also mit Osc. Raif („Über Fingerfertigkeit beim Klavierspiel" in Stumpfs „Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft", Bd. III) und so vielen andern Modernen gleichfalls vollständig: blosses Fingerspiel, Handgelenkoktaven, Über- und Untersatzübungen, Fessel- und „Stärkungs"-Übungen für die schwächeren Finger, den pädagogischen Wert bloss technischer Studienwerke, die Notwendigkeit ausgedehnten Tonleiterstudiums. Auf des Verfassers die Ästhetik des Instrumentellen und des Vortrags wird noch im Verlaufe von Ad. Kullaks folgender Systematik hinzuweisen Gelegenheit sein. So bedeutsam Breithaupts Ausbau des auf Caland fussenden modernen klaviertechnischen Systems ist, solche Fülle un-

gemein fein Beobachtetes und Anregendes er gibt, so stehen doch die geschichtlichen Partien dahinter etwas an Wert zurück. Seine Charakterisierungen Bachscher, Haydnscher usw. Klaviermusik (S. 166 f.), im Einzelnen anfechtbar, sind vom geschichtlichen Standpunkt zum Teil nicht recht haltbar, wenn auch hier stets voller Geist und begeisternder Wärme. Diese Wärme, dies leidenschaftliche, um Wahrheit ringende Temperament, die blendende Sprache geben dem Werke bei allem Widerspruch, den man im einzelnen einmal hegt, den Wert des positiv bedeutendsten klaviertechnischen der Gegenwart von bleibender Bedeutung. Das Kapitel „Kritik" der theoretischen Klavierliteratur fusst leider zum grossen Teil auf veralteten Vorlagen (erste Auflage vorliegender Ästhetik), der beigegebene literarische Anhang will wohl lediglich eine andeutende Skizze sein, der Schlussabschnitt „Kunst und Künstler unserer Zeit" ist höchst geistreich aber auch höchst subjektiv. Jedenfalls ist Breithaupts Werk das bedeutendste moderne klaviertechnische überhaupt.

Das neueste Werk auf dem Gebiete wissenschaftlicher Erkenntnis der Klaviertechnik und ihrer Quellen,

F. A. Steinhausens: „Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik", Leipzig, Breitkopf & Härtel 1905*),

setzt gleichfalls Kenntnis der wichtigsten physiologischen Vorgänge und Erscheinungen voraus und tritt ebenfalls statt mechanischer Fingerspielsysteme für das geistige Erfassen des Stoffes, einen steten Konnex zwischen Hirn und Finger ein. Freien Armschwung, Unterarmrollungen, Mittätigkeit des Schultergelenks, der gesamten Rückenmuskulatur, Muskelfixationen und -lösungen in harmonischer Zusammenarbeit vertritt auch dieses eine ausführliche Kritik der vorangegangenen wichtigeren Werke enthaltende Buch.

Alle modernen Schriften über die Klaviertechnik usw. seit Clark-Steiniger, Stoewe, Caland u. a. kennzeichnet also der Eifer, den Dingen wissenschaftlich mit Hilfe anatomischer und psychischer Physiologie, durch intensives Studium der Bewegungs- und Anschlagsbedingungen auf den Grund zu kommen, die neue Erkenntnis von der hochwichtigen Mitwirkung des Oberarms, der Schulter und der gesamten Rückenmuskulatur, ihrer Spannungs- und Auslösungsmöglichkeit, die Verwerfung der älteren Theoreme (Aktivität des Handgelenks usw.) und praktischen „Finger"-übungen, die Betonung innigsten Konnexes zwischen Hirn und Hand, die Erlaubnis ja Forderung des Armschwunges, die Lehre vom freien Fall des Armes und seinen speziellen (Vibrations-, Roll-, Schüttel-) Bewegungen.

---

*) Während des Druckes der 4. Aufl. vorliegenden Werkes erschienen. Die ausführliche produktive Kritik dieser Schrift bei Breithaupt, a. a. O., II. Aufl. S. 376 ff. — Steinhausens Aufsatz „Über Zitterbewegungen in der instrumentalen Technik" (Klavierlehrer 1905, Heft 11) negiert E. Calands Rückenspannung.



# Zweiter Teil.*)

# Die Darstellung des Klavierschönen im besonderen.

## Erster Abschnitt.

## Die Technik.

### Viertes Kapitel.

#### Disposition des nachfolgenden Systems. — Bedeutung der Technik. — Die Theorien der Handstellung.

Das Klavierspiel ist reproduzierende Kunst. Die Improvisation und Komposition auf dem Pianoforte unterliegen Regeln, welche in allgemeinere Gebiete des musikalisch Schönen hinein reichen. Sollte auf dieselben im weiteren Verlaufe Rücksicht genommen werden, so kann dies zum mindesten nicht in dem Sinne geschehen, als ob diese ästhetischen Zweige von Grund aus hier konstruiert werden sollen.

Die Ästhetik des Klavierspiels muss das allgemeine Material der Musikästhetik voraussetzen dürfen. Ihr spezieller Kreis ist

*) Um die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Darstellung des klavierästhetischen Systems von A. Kullak nicht in ihrem Gange zu stören und den Umfang des Werkes nicht unnütz anschwellen zu lassen, sah sich der Bearbeiter der vierten Auflage veranlasst, von der für den zweiten und dritten Teil anfangs von ihm geplanten Einarbeitung der in Vielem veränderten modernen Anschauungen über manche Punkte Abstand zu nehmen. Der Leser, der den völlig umgearbeiteten ersten Teil aufmerksam studiert hat, wird auch über die seit Kullak fortgeschrittene veränderte Auffassung mancher im folgenden zur Sprache gebrachten Punkte dadurch, dass er die wichtigsten, seit ihm erschienenen klaviertechnischen und theoretischen Werke auszugsweise kennen lernte, soweit orientiert sein, dass er die Divergenzen selbst bemerken und sie miteinander in Einklang zu bringen versuchen wird. Dem Bearbeiter erschien die Unantastbarkeit dieses Kullakschen, den Kern des vorliegenden Buches ausmachenden klavierästhetischen Systems notwendig, zumal seine Einzelheiten mit verhältnismässig geringen Ausnahmen auch heute noch ihre volle Geltung haben. So konnte von Fall zu Fall auf die (im ersten Teile erwähnten) modernen Schriften in Fussnoten Bezug genommen werden.

die Reproduktion dessen, was in einer ursprünglicheren Tätigkeit der künstlerischen Kraft bereits voraus geschaffen ist.

Das Material des Klavierspiels bilden diejenigen sinnlichen Bedingungen und Verhältnisse, welche die Darstellung des für den Organismus des Pianos und des menschlichen Spielapparates geschaffenen musikalisch Schönen machen, und die Ästhetik des Pianofortespiels hat diesen sinnlichen Bestand auf allgemeingültige Gesetze der Schönheitswissenschaft zurückzuführen. — Das Klavierspiel in seiner Besonderheit, d. h. in seinen unterscheidenden Merkmalen, hat also überwiegend in den Bedingnissen der sinnlichen Wiedergabe des geistig voraussetzlich richtig Rezipierten seinen Lebenskreis. Von dem Momente an, wo diese sinnlichen Bedingungen von der Ästhetik so weit entwickelt sind, dass sie den musikalischen Schönheitsgehalt in dem ihnen zugemessenen Umfange wiederzugeben vermögen, würde ein weiteres Vordringen der Lehre unfehlbar in die Sphäre der allgemeinen Musikästhetik überzugreifen haben. Dass sie sich hier kürzer zu halten habe, ist auf Grund einer säuberlichen Abscheidung der Wissenschaften natürlich; obwohl keineswegs dabei übersehen werden soll, dass ein gewisser Anteil an dem Allgemeinen und Höheren mit zu dem Lebenskreise des Speziellen gehört, und dass das Prinzip der wissenschaftlichen Grenzabscheidung zu kurzsichtig verfahren würde, wollte es nur das Unterscheidende und nicht auch einen Teil des Gemeinsamen dem Rechte des Speziellen zuerkennen.

Die hier in Rede stehende Spezialästhetik nimmt einen Gang, der von dem bei der allgemeinen Ästhetik üblich gewordenen abweicht. Die letztere verweilt vorzugsweise in der Ideologie des Schönen und leitet aus der Theorie die Erscheinungen der einzelnen Künste gewissermassen ab. Die hier folgende Entwickelung konstruiert von unten auf den Umkreis ihres Schönen; sie beginnt mit den elementarsten Kunstanfängen und verfolgt die Tätigkeiten des von der Phantasie bestimmten Willens von Stufe zu Stufe immer höher hinauf, bis immer neue Ideen in dem so bearbeiteten und unterwürfig gemachten Materiale auftauchen, und zuletzt der ganze Gehalt in seiner ihm möglichen Ausdehnung gewonnen ist. — Ist das Allgemeine und das Ganze wegen seines philosophischen und poetischen Reizes auch anziehender, als das in trockenen Elementarverhältnissen verweilende Besondere, und imponiert demgemäss der Gang der allgemeinen Ästhetik von Anfang an durch einen abstrakten Nimbus mehr als das hier innezuhaltende Lehrverfahren, so ist das letztere dafür weniger dem Irrtume ausgesetzt, und hat obenein das Verdienst, das Schöne in die sinn-

lichen und wirklichen Einzelheiten zu verfolgen, was die von Theorien zu tief in Anspruch genommene allgemeine Ästhetik meist unterlässt.

---

Die Idee des Kunstwerks wird vermittelt durch den sinnlichen Stoff. Das Herantreten an denselben ist die erste Tat der künstlerischen Energie, seine allmähliche Überwindung ihre erste und notwendigste Errungenschaft. Der Stoff muss sich fügen, und ihm so viel wie möglich abzuringen nach den Gesetzen des geheimnisvollen Idealitätszuges der Psyche, ist die Aufgabe jeder Kunst.

Für das Klavierspiel hat die allgemeine musikalische Phantasie inhaltlich und technisch das Material so weit im voraus bearbeitet, dass unmittelbar nur die von den Bedingungen des natürlichen Zustandes bestimmte Hand als der Stoff vorliegt, der sich dem Willen fügen muss. Die Bildung der Hand ist der Verlauf desjenigen Prozesses, in welchem die in der letzteren von der Natur angelegten aber teils unentwickelten, teils in die Vielheit anderer Bedürfnisse sich zersplitternden Neigungen und Fähigkeiten für einen ganz bestimmten Zweck mit Geläufigkeit und Kräftigkeit dienstbar gemacht werden. Dieser Zweck geht darauf hin, dass die Hand zunächst, sodann aber der ganze Spielapparat bis zur Muskulatur des Oberarmes hinauf*), fähig gemacht werde, den bestimmten im Klavier und besonders in der Klaviatur vorliegenden Mechanismus so zu behandeln, dass die Klangerzeugung in allen denjenigen Verhältnissen zustande gebracht werden kann, wie sie der in den für das Klavier geschaffenen Tonwerken niedergelegte Geist verlangt.

Die Klangerzeugung beruht beim Klavierspiel einerseits auf der spezifischen Natur des Hämmermechanismus, und die Eigenschaften des letzteren, wofern er die normale Vollkommenheit hat, bestehen: 1. In einer unbedingten Nachgiebigkeit der gegen die Saiten gerichteten Schlagtätigkeit. 2. In einer damit aufs engste zusammenhängenden Nüancierung und Modifikation des Stärke- und Schnelligkeitsgrades jener Schlagtätigkeit; und 3. in einer allen Einzelgliedern des Gesamtmechanismus derartig genau zugemessenen Egalität, dass gleicher Kraftaufwand gleiche Qualität und Quantität des Tones erzielt, und den Modifikationen des ersteren die Nüancen der letzteren entsprechen. — Das Mittel, durch welches die Hand mit dem Hämmermechanismus in Korrespondenz tritt, ist die Tastatur, eine durch

*) Bis zur Spannung der Rückenmuskulatur, der Mittätigkeit der Schulter nach moderner Anschauung.

mathematisch-reguläre Abscheidung einzelner Felder auch im äusserlichen das Prinzip der Egalität darstellende und dem Fingergefühl anregende Fläche, sowie denn auch im Bau der Hämmer eine dem entsprechende Egalität der Formenbildung zugrunde liegt.

Die hier mitgeteilten Eigenschaften eines mechanischen und toten Organismus sind bestimmend für die Aufgabe, der sich die Hand zu unterziehen hat. Sie hat formell nicht minder als dynamisch sich ganz die nämlichen Eigenschaften anzueignen. Die unbedingte Nachgiebigkeit des Hammerschlages entspricht der Lockerheit der Fingerbewegung; die dem Willen vollkommen gefügige Nüancierung aller Stärke- und Schnelligkeitsgrade der Schlagbewegung liegt als unbedingte Forderung nicht minder bei der Hand als beim Hämmermechanismus zugrunde; die Egalität des Schlaggewichtes, die Ausgleichung der verschiedenen Fingerkräfte zu einer in sich egalen Schwere ihrer Schlag- und Druckwirkung ist die nächstfolgende Aufgabe, und die letzte endlich besteht in einer dieser Anforderung auch formell entgegenkommenden Äusserlichkeit der Fingerhaltung.

So leicht sich nun auch eine Übersicht der nächsten Aufgaben auf diese Weise herstellen lässt, so beruht doch die praktische Aneignung auf einem langen, mühseligen Kampfe des Willens mit den Kräften des hier vorliegenden Naturstoffes. Die Praxis vollendet in einem langwierigen Prozesse, nach und nach, Stufe um Stufe, aber nicht in gerader Linie, mit unendlichen Umwegen, in fortwährenden Rücksichten auf allerhand andere gleichzeitig sich darbietende Nebenumstände und Aufgaben den Weg, der zum letzten Ziele führt. Das letztere ist nicht bloss in der Mechanik zu gewinnen, sondern umfasst, eng zusammenwirkend und zusammengehörend mit dieser Mechanik, ein weit ausgelegtes geistiges Gebiet, und selbst abgesehen von diesem, löst sich die scheinbare Einfachheit der rein mechanischen Aufgabe durch allerhand Verhältnisstellungen des lebendigen, von physischer und psychischer Wärme beseelten Fingerapparates zu dem vorliegenden leblosen Tasten- und Hämmerorganismus in ein weit und fein ausgesponnenes Netz von Regeln und Formen auf, sodass die Theorie eine genauere Ausführung erfordert. — Wir gehen unmittelbar an die letztere.

---

Einige Theoretiker scheiden Technik und Mechanik.*) Die letztere würde die Gesetze der Fingerkräfte und der zum Spiel

*) Vgl. Christiani, a. a. O. S. 6: „Mechanik endet da, wo das Denken hinzukommt; Technik fängt da an, wo die Mechanik bereits einen gewissen Grad von Voll-



überhaupt notwendigen Glieder- und Gelenkbewegungen untersuchen und abstrakt, ohne Verband mit irgend einer kompositorischen Inhaltlichkeit, rein im Sinne des vorliegenden physikalisch-mechanischen Zweckes auf bestimmte Formen zurückführen. Die Technik würde diesen Mechanismus im Dienste des kompositorischen Zusammenhanges zu betrachten haben. Eine scharfe Grenzinnehaltung beider Begriffe ist nicht notwendig und ausserdem schwer durchzuführen. Wo hört die Mechanik auf, wo beginnt die Technik? Beides gehört eng zusammen, eine Sonderung würde der Mechanik die Pflicht auferlegen, sich jedes praktischen Beispiels zu enthalten, denn jede noch so kleine Verbindung von Tönen ist schon kompositorisches Atom. Und eine Lehre des praktischen Stoffes ohne Beispiel ist wegen ihrer anregungslosen Abstraktion unpraktisch. So hält es denn das nachfolgende System mit einer Trennung dieser Begriffe nicht genau; die Elemente der ersten Gattung werden vorwiegend rein mechanischer Natur sein, bei allen übrigen wird ein Hineinspielen in die Technik unabweisbar sein; es erscheint am zweckmässigsten, Mechanik und Technik so ziemlich in eins zu setzen, da es überdem mehr auf sachliche Genauigkeit, als auf die in keiner Sphäre zutreffende Präzision des Wortlautes ankommt.

Die Mechanik ist die erste und unerlässlichste Bedingung des Klavierspieles. Sie hat zu dem Geiste desselben ganz das Verhältnis, wie die Form zum Inhalte, d. h. sie ist selbst das Ganze, ebensosehr wie der Inhalt, und scheidet sich von demselben nur vom Gesichtspunkte einer anderen Betrachtungsweise, welche der beobachtende Verstand dem Kunstwerke gegenüber einnimmt.

Die Mechanik muss vollkommen sein; so wenig das geschickteste rhetorische Genie den Redner macht, wofern die Zunge stottert, schwerfällig, oder wohl gar der Sprache unmächtig ist, ebensowenig macht das ausserordentlichste Verständnis aller Kompositionen oder die üppigste Phantasie den Klavierspieler, wenn es der Mechanik gebricht. Wo in ihr die geringste Lücke fühlbar ist, wird die Vollkommenheit des Ganzen fehlen, die unscheinbarste Schwäche hemmt die vollendete Entstehung des Ideals; der tiefsinnigste Flug des Gedankens, der feinste Atemzug der Empfindung reichen nicht aus, wenn eine harte Fingerspitze, ein steifes Glied, eine ungeschickte Bewegung dem Inhalte

kommenheit erreicht hat." — Dagegen Breithaupt, a. a. O. S. 87: „Es tut Not, die Begriffe Mechanik, Technik und Ästhetik durch einen Ein-Begriff zu ersetzen und alle Gesetze auf eine künstlerische Ein-Bewegung, die nur durch die verschiedenen musikalischen und technischen Formen modifiziert wird, zurückzuführen. Bewegung, Gewicht und Ton sind eins!"



des Willens Hindernisse in den Weg stellen. Wo bloss Verständnis waltet, und die Finger schwerfällig widerstreben, wird die Darstellung zu einem widerlichen Zwitterwesen, das charakterlos zwischen Abstraktion und Kunst schwebt, einer Art unverständlicher Symbolik, darum unschön, weil die Proportionalität ihrer Elemente gestört ist. — Der Dilettantismus stützt zwar oft sein Nichtkönnen auf den wohlfeilen Prunk schöngeistiger Phrasen von Ausdruck. Dies ist eitle Oberflächlichkeit. Das Ideal will in allen Teilen Vollkommenheit sein, denn die Idee ist ebensosehr sinnliche Wirklichkeit, als der Reflex derselben im Geiste.

Wir verfolgen jetzt diese sinnliche Wirklichkeit von ihren Anfängen an bis zu ihrem Übertritte in das Übersinnliche.

Der Stoff, der sich dem Willen fügen soll, die Hand, muss zunächst in seinen Eigenschaften untersucht werden, und nach genauer Prüfung derselben wird sich ergeben, in welcher Weise ein vernünftiger Anfang mit seiner Umbildung gemacht werden kann.

Die Form und Individualität der Finger stehen mit dem Prinzip der Egalität, das oben bei Betrachtung des Hämmermechanismus im Vordergrunde stand, im Widerspruch. Der dritte Finger ist länger als alle übrigen, der vierte kommt ihm am nächsten, sodann der zweite. Der fünfte ist wesentlich kürzer als die genannten, und der Daumen liegt ganz zurück. Ein so verschiedenes Längenverhältnis fordert eine Umformung der in natürlichem Zustande gestreckt liegenden Hand, der Art, dass ein Anschluss an die in horizontaler Ebene hinlaufende Tastatur ermöglicht wird. Alle Töne haben gleiche Existenzberechtigung; die Klaviatur symbolisiert diesen Gedanken durch eine gewisse mathematisch reguläre Zuerteilung des denselben angewiesenen Flächenmaasses, und die Hand muss sich so dazu stellen, dass mit gleicher Leichtigkeit und unter Umständen, die eine gleiche Kraftbetätigung garantieren, jedes Einzelglied der Tastenfläche erreicht werden kann.

Die Theorie der Handstellung ist ein schwieriger, noch heutzutage nicht ganz ins klare gebrachter Punkt, indem darüber widerstreitende Ansichten herrschen. Hinge das Prinzip der zu erreichenden Gleichheit in der Schwingungs- und Druckkraft der Finger lediglich von ihrer Stellung ab, so müsste die Bachsche Fingerhaltung, die wir im zweiten Kapitel kennen gelernt haben, maassgebend sein. Die gleiche Krümmung aller Finger und das lineare Verhältnis ihrer Spitzen sind Bedingungen, welche den von der Klaviatur gestellten am meisten entgegenkommen. Es sind aber so manche andere Punkte dabei noch mit in Rechnung

zu bringen, und will man aus den verschiedenen hierüber herrschenden Theorien etwas Allgemeingültiges entnehmen, so lässt sich ungefähr folgendes als das allein Festzuhaltende bestimmen.

Nicht die Handhaltung, sondern die Anschlagsbeschaffenheit und Tonbildung muss vor allem im Auge behalten werden. Diese ist der Inhalt, jene nur die Form. Die Ton- oder Anschlagsbildung muss eine ganz bestimmte Qualität haben, und je nach der verschiedenen Individualität der Hände werden sich Abweichungen in der Stellung ergeben. Eine ganz bestimmte Form der Hand und der Finger als Regel festzustellen, ist entweder als Einseitigkeit, oder als Vorliebe zur Theorie bei nicht gründlicher Berücksichtigung des praktischen Sachverhaltes zu bezeichnen.

Diese Anschlags- oder Tonbildung, als das Höhere, allein Maassgebende, muss folgende Eigenschaften haben. Entsprechend dem Hämmermechanismus muss der Fingerschlag eine vollkommene Lockerheit besitzen, die dem Auge die Vorstellung nahe legt, als sei der Finger im Knöchelgelenk durch den geschmeidigsten, weichsten und nachgiebigsten Verband nur an die Hand angesetzt. Er muss sich scheinbar in einer dem leichtesten Kraftaufwand nachgiebigen Schraube bewegen, und sein Aufheben ebenso locker und schnell geschehen, als sein Herunterfallen. Die Bewegung des Fingers gegen die Taste muss vollständig einem Fallen gleichen; so lange dieselbe einem Herunterlangen oder Herunterfassen, d. h. einer durch grössere Langsamkeit sich vom Fallen unterscheidenden Bewegung ähnlich sieht, ist sie falsch; sie muss dann durch fleissiges Üben das genannte Ziel zu erreichen suchen. Dieser Fall des Fingers ist die eine Haupteigenschaft. Die zweite besteht im Anfassen oder Herabdrücken der Taste. — Nach dem Falle nämlich muss die Fingerspitze ihren Punkt auf der Taste so anschmiegend, fest, und doch bei aller Festigkeit weich andrücken, dass sie wie angesaugt, ohne vor- oder rückwärts zu gleiten, auf der Taste zu haften scheint. Das Anschmiegen muss mit einem so innigen Anschluss geschehen, dass es aussieht, als ob die Fingerspitze eine weiche, halbflüssige, leicht zu knetende Masse sei, die da, wo sie hinfällt, ganz sicher zu ruhen scheint. Der Anschlag besteht also aus zwei diametral entgegengesetzten Betätigungen: 1) aus blitzschnell erregter Lebhaftigkeit des Aufhebens und Herabfallens; 2) aus der vollkommensten Ruhe und Abspannung im Momente des Niederdrückens. Die im rohen Zustande des Fingers ungeschiedene Kraft geht also in zwei so weit als irgend möglich kontrastierende Faktoren auseinander; in eine erhöhte Aktivität und eine ebenso erhöhte Passivität, in

Beweglichkeit und Ruhe, in die empfindsamste Erregung und vollkommenste Abspannung.*) — Dies sind die mechanischen Eigenschaften des Anschlags oder seine Erscheinung für das Auge. Die andere Seite, die sich damit zu dem vollen Begriffe ergänzen muss, betrifft die Klangbeschaffenheit. Der Ton, der auf dem eben bezeichneten Wege erzeugt wird, muss deutlich sein und in genauem Verhältnis zu der dynamischen Betätigung des Fingers stehen. Von einer normalen Mitte ist für beide Seiten auszugehen. Weder angestrengt noch zu schlaff soll die Bewegung des Fingers sein; sie soll so natürlich erscheinen, als ob sie angeboren sei. Der Finger soll in seiner Bewegung nur freie, abgelöste Individualität sein, und der Klang soll dementsprechend eine proportionale Stärke haben. Das Gehör muss sich für die Erkennung dieser Proportionalität so schärfen, wie das Augenmaass in der Sphäre sichtbarer Erscheinungen. Der Ton muss ein Volumen haben, das mit den Längen- und Stärkeverhältnissen des Fingers im Einklange steht — weder an die Einwirkung des Armes, noch an eine Abschwächung in der Fingerspitze erinnern; er muss voll, klar, weder zu stark noch zu schwach sein. Vor allen Dingen muss er perlend sein. Der Fall des Fingers muss einem in der Nähe befindlichen Ohre durch ein leises Aufschlagen der Fingerspitzen auf die Taste vernehmlich sein.

Diese Bestimmungen treffen die Finger in ihrer absoluten Kraftäusserung. Neben ihnen bestehen aber noch die relativen Maassverhältnisse. Ein Finger soll ganz ebenso anschlagen und eben denselben Ton hervorrufen wie der andere. Es muss also neben der Kräftigung im einzelnen, neben der Steigerung der besonderen, jeder Fingerindividualität eigentümlichen Elastizität, im Hebungs- und Druckprozesse ein Gleichgewicht dieser Kräfte untereinander hergestellt werden. Nicht auf eine isolierte Entäusserung der frei gewordenen Individualität allein kommt es an, sondern auf die Ausbildung des Gefühles der Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit. Die Kräfte müssen so gegeneinander abgewogen werden, dass die stärkere Auswüchsigkeit sich Einschränkung, die schwächere Anlage sich Anstrengung auferlegt; das letztere natürlich in der oben besprochenen Voraussetzung vollkommener Zwanglosigkeit und Natürlichkeit. Diese Zusammengehörigkeit erteilt den Fingern, trotz aller Isoliertheit und Selbständigkeit ein Gefühl der lebendigen Spannung. Dieselbe darf nirgends fehlen; sie allein be-

*) Vgl. die Anschauungen der Moderne (freies, gebundenes Gewichtsspiel, Gewichtston, Fühlton) bei Breithaupt u. a.



dingt das Moment psychischer Lebendigkeit, das die Finger von dem toten Nebeneinander der Hämmer unterscheiden muss. Finger, die nur hinfallen wie hölzerne unbelebte Hebel, werden trotz der grössten Isoliertheit und Freiheit etwas Falsches im Anschlage haben. Im Drucke der Taste, sowie im Moment der Ablösung und Aufeinanderfolge der Finger, muss die nervöse Spannkraft sichtbar sein, die dieselben trotz aller Abtötung derjenigen Kräfterichtung, die dem Zwecke nicht unmittelbar dient, als Individualitäten charakterisiert, die von lebendiger Empfindung beseelt sind und in wärmster Sympathie mit dem Focus der Seele verharren.

Die Individualitätsbildung der Finger bringt es endlich mit sich, dass die körperliche Aktivität des Spielers sich durchaus zweckgemäss und ökonomisch in dem Punkte konzentrieren muss, von dem die Kraft ausgeht. Dies ist die Bewegung im Knöchelgelenk und der Druck der Fingerspitze.*) — Jede andere Anspannung im Vorderarme, im Handgelenk, in den übrigen nicht anschlagenden Fingern, ist eine zwecklose Verschwendung von Kräften, welche dem Ziele Umwege vorlegt und seine direkte Erreichung erschwert. Es muss also eine vollkommene Abspannung im ganzen Spielapparat vom Oberarme an bis zur Fingerspitze, oder wie Ph. Em. Bach, Marpurg, Wiedeburg, Türk u. a. sich ausdrückten, ein „Schlaffhalten aller Nerven" das allgemeine Grundgefühl sein, das mit grösstem Nachdrucke in jedem Spieler zu erwecken ist.

Hinsichtlich der Verbindung der Töne muss eine solche Berechnung der Bewegungen stattfinden, dass jede vorbereitet ist und den ihr zugedachten Moment nicht in einer ruckweisen Hastigkeit, nicht in einem Scheine von Verspätung oder Übereilung ausfüllt, sondern in einem gleichmässigen, der Dauer des Moments angemessenen Grade von Ruhe und Sicherheit. Den Bewegungen muss auf diese Weise innerhalb ihrer äussersten Ökonomie ein Zug von Gleichmässigkeit in dem Durchlaufen der ihnen zugedachten linearen Dimension innewohnen. Ein Zufrüh ist noch die Befangenheit des Schulzwanges, ein Zuspät verrät einen noch geringeren Standpunkt.

Dies sind die allgemeingültigsten Bestimmungen. Soll die Frage nach der Form der Hand und Finger erledigt werden, so ist darauf zu antworten, dass Lehrer und Spieler aus eigener Beobachtung diejenige Regel darüber aufstellen müssen, die je

*) So durchaus modern, ja beinahe die ganze Lehre vom „freien Fall" einschliessend, das eben Vorgetragene war, so zeigt sich Kullak doch hier und im folgenden in seiner Befangenheit am aktiven Knöchel- und Handgelenk usw. wieder als Kind seiner Zeit.

nach der Verschiedenheit der Individualität der Hände und nach der Beschaffenheit der vorliegenden Tonverbindungen naturgemäss von selbst in die Augen fällt. Eine einzige Handstellung passt weder für alle Hände noch für alle Tonverbindungen, und die strengste Lehrpedanterie ist nicht imstande, eine bestimmte Regel ohne Ausnahme für alle Fälle durchzuführen.

Soll aber die sich somit in zweiter Linie ergebende Frage nach der Handstellung theoretisch dennoch auf gewisse Gesichtspunkte zurückgeführt und namentlich für den Beginn der Studien, der allemal etwas Bestimmtes verlangt, schulgemäss erörtert werden, so stellt sich folgendes heraus. —

Unter der grossen Summe aller Modifikationen, denen die Handstellung unterliegt, lassen sich zwei Hauptformen als ebensoviele, gleichberechtigte Prinzipien durchführen, und da die Freiheit nicht der Anfang, sondern der letzte und höchste Schlusspunkt jeder Schule ist, so ist es zweckmässig, je nach der Neigung und Fähigkeit einer vorliegenden Schülerhand, sich für eins bestimmt zu entscheiden, es ganz streng durchzuführen und allmählich erst freierer Gestaltung zu überlassen. In vielen Fällen wird es auch zweckmässig sein, das eine Prinzip eine Zeitlang festzuhalten, sodann das andere gleichfalls anzueignen, und wenn so die Grundformen in ihrer scharfen Sonderung ganz geläufig geworden sind, allmählich dem Bedürfnisse des Momentes die Entscheidung der Wahl zu überlassen. Eine vollkommen geschulte Hand muss ebensosehr das eine als das andere Prinzip verstehen; nur in diesem Falle wird sie sich in den Zwischenmodifikationen, die aller Augenblicke durch figurative Verhältnisse der Tonfolge und die Grade der dynamischen Nüancierung eintreten, mit vollendeter Gewandtheit benehmen. — Hier folgt die Beschreibung beider Formen.

I. Die Handdecke befindet sich mit dem ersten, vom Knöchelgelenk anhebenden Fingergliede, mit dem Handgelenke und dem Vorderarme in eine horizontale Linie. Die Finger stehen gekrümmt auf den Tasten*), so dass das Vorderglied beinahe senkrecht die letzteren berührt. Der Nagelwuchs, der bei verschiedenen Händen nicht immer gleiche Beschaffenheit hat, entscheidet darüber, ob das besprochene Vorderglied ganz oder nur annähernd senkrecht steht. Berührt der Nagel trotz seiner möglichsten Abkürzung die Taste, so ist die erwähnte

*) Die Moderne lehrt dagegen: Die Finger sollen in nur leichter Beugung mehr gestreckt sein. Die Fingerstellung ist ein Produkt der pianistischen Ausbildung und richtigen Handhaltung, die nach der Daumenseite zu geneigt sein muss.



senkrechte Stellung so weit in eine dachartig schräge umzuändern, bis der Schall des Nagels beim Anschlage aufhört. Die Fingerspitzen bilden nur annähernd die von Bach festgehaltene gerade Linie. Genau genommen ist es eine gekrümmte, in welcher die Finger 3 und 2 am weitesten vorstehen, der vierte ein wenig, der fünfte und der Daumen noch weiter zurücktreten. Der fünfte legt sich dabei etwas flacher auf die Tasten als die Finger 2, 3, 4. Der Daumen ist auch gekrümmt, nur hat seine Krümmung natürlich seiner Lage gemäss eine andere Richtung; sie geht mehr horizontal als senkrecht nach innen. Die Entfernung der Finger von einander wird durch die räumlichen Verhältnisse der Tasten geboten. Es ist dabei von der Normallage auszugehen, worin die fünf Finger auf ebensovielen nebeneinander liegenden Untertasten stehen. Die Hand steht ein wenig auswärts gerichtet.*) Dies ist für alle Figuren, in denen nicht mit dem Daumen untergesetzt wird, Regel. Sobald Untersätze und Übersätze eintreten, wird die Hand ein wenig einwärts gehalten. Jeder Finger hält genau die Mitte des ihm zugewiesenen vorderen Feldes der Taste besetzt. — Nach einem in der ganzen Methodik nicht allein zulässigen, sondern empfehlenswerten Grundsatze wird jede Aufgabe von irgend einer Schwierigkeit leichter und schneller überwunden, wenn sie vorher in der Richtung dieser Schwierigkeit etwas erschwert und verschärft vorgelegt wurde. Dies führt zu folgender Anwendung:

Es ereignet sich beständig, dass die horizontale Linie, die vom Ellbogen an bis zum Ende des ersten Gliedes am dritten Finger fortlaufen soll, von den Schülern durch eine Senkung am Handgelenke vernachlässigt wird. Deshalb kann ohne Nachteil eine geringe Erhöhung des letzteren gefordert werden, sodass der Vorderarm ein wenig schräg nach dem Handgelenke hin in die Höhe geht. — Ferner macht sich ein beständiger Hang bemerklich, die angegebene Horizontalität durch ein Heraustretenlassen der Knöchel nach der entgegengesetzten Seite hin zu verletzen. Auch hierbei kann die Forderung dahin gestellt werden, dass die Knöchel bis zu einiger Vertiefung herabgedrückt werden. Auf diese Weise bildet die früher geforderte

*) Aber nicht bei Umsinken nach der Seite des fünften Fingers nach auswärts geneigt, worauf Köhler und Riemann, Vergl. Clav.-Sch. I, 6 aufmerksam machen. Daselbst vgl. alle älteren Theorien der Handstellung. Die moderne Richtung Deppe-Caland-Breithaupt fordert dagegen (Breithaupt, Die natürl. Klaviertechnik, s. o.) die Stellung (nicht Drehung) der Handgelenke nach aussen; die Haltung der Hand sei so nach innen gerichtet, dass der dritte und fünfte Finger parallel stehen oder der letztere bis zum Ellbogen eine fortlaufende, grade Linie bildet. Im Grunde entscheidet wieder die Individualität jeder Hand. Vgl. dazu die Leschetizky-Methode im vorigen Kapitel (Tiefstellung der Hand und tiefes Handgelenk).

Horizontalität eine wellenartige Linie, die im Handgelenke ein wenig in die Höhe, in den Knöchelgelenken in die Tiefe und in den ersten Fingergliedern wieder in die Höhe steigt.*)

Was nun die Bewegung der Finger in dieser Form des Spielapparates betrifft, so repräsentiert das erste Glied den Stiel eines Hammers, die anderen aber den abwärts gehenden Kopf desselben. Die Krümmung des Fingers muss straff festgehalten werden, und das Gefühl der Lockerheit besteht nur im Knöchelgelenk. Ist der Nagelwuchs von Natur so beschaffen, dass trotz aller Verkürzung und selbst bei etwas schräg gehaltenem Vordergliede ein Aufschlag des Nagels auf die Taste unvermeidlich ist, so ist im Anfange ein Spiel auf dem letzteren zu gestatten. Das Prinzip dieser Handstellung hält fest an einer unveränderlich gekrümmten Form des Fingers.

II. Die zweite Art der Handstellung ist folgende. Die Handdecke geht von den Knöcheln an, nach dem Handgelenke zu ein wenig abwärts, also der vorhin beschriebenen Richtung gerade entgegengesetzt. Die Form der Finger ist mehr ausgestreckt. Hier herrscht nirgends die geringste Anspannung. Bei der vorigen Stellung war mit dem Festhalten der Krümmung im vorderen Fingergelenk eine Anspannung verbunden, auch ist das Horizontalhalten der genannten Linie vom Ellbogengelenk an bis zum dritten Finger, oder wohl gar das Hochhalten des Handgelenkbuges und das Eindrücken der Knöchel ohne eine solche nicht ausführbar. Erst lange Gewohnheit vermag dieser Anspannung den Charakter der Natürlichkeit und Zwanglosigkeit anzueignen. Bei der zweiten Handhaltung ist das ruhige Hängenlassen eigentliches Prinzip. Der Naturstoff wird von Anfang an so wenig wie möglich einer Einschränkung unter eine Regel unterworfen, und seine Kräfte werden aus dem Gefühl seiner vollkommensten Bequemlichkeit entwickelt.

Die Anschlagbewegungen verhalten sich nun in beiden Prinzipien folgendermaassen. — Ein Aufheben der ersten Fingergliedes ist beiden gemeinschaftlich erste Anforderung des Anschlags; das Niederfallen muss dementsprechend mit einem festen Erfassen der Taste zum Hervorbringen eines deutlichen Tones verbunden sein. — Während die hohe Handstellung aber bei gekrümmter Form und eingedrückten Knöcheln das Aufheben angestrengter zuwege bringt und auch nicht so weit in die Höhe treiben kann, hat die niedrige Handstellung darin einen viel freieren Spielraum und geringere Anstrengung. Da der Finger

*) Die Gegenwart neigt im Gegensatz zu Kullak, Jaëll u. a. dazu, die Knöchelgelenke heraustreten zu lassen: Riemann a. a. O. S. 7: „Die Knöchel sinken ein, sobald der Finger zum Anschlag gehoben wird, sie treten etwas heraus, wenn der Finger die Taste herabgedrückt hat“.

meist ein wenig ausgestreckt liegt, oder die Spitze nur sehr wenig krümmt, so kann er zum Schlage weiter ausholen und kommt in der Bewegung dem Hämmermechanismus näher, während der gekrümmte Finger darin beschränkter ist, aber wieder in der Form sich dem letzteren anschliesst. Bei gekrümmter Handhaltung erhebt sich das erste Fingerglied etwa so hoch, dass es, wofern der Handgelenkbug heraustritt, mit demselben in eine horizontale Linie kommt, unterhalb welcher die Vertiefung liegt, die durch das Eindrücken der Knöchel entsteht. Bei strenger Horizontalität der Handdecke erhebt sich jedoch das erste Fingerglied über die Ebene der letzteren. Die Handstellung der zweiten Art hingegen mit herabhängendem Handgelenk fordert, dass die Fingerspitze im Moment des Ausholens oder Aufhebens hoch über die Handdecke zu stehen kommt und von dieser Höhe herab niederfällt. Es ist dabei gleichgültig, ob der Finger im Momente des Aufhebens gerade ausgestreckt wird, oder sich ein wenig krümmt; im Momente des Niederfallens macht sich das Letztere von selbst. Ein ganz ausgestreckter Finger kommt in den seltensten Fällen vor.

Was nun das Erfassen der Taste betrifft, so schnellt der gekrümmte Finger, vermöge der Reaktion gegen die durch das Eindrücken der Knöchel hervorgerufene Anspannung im Aufheben, stahlfederartig auf die Taste. Die straffgehaltene Krümmung der Fingerspitze stösst mit einem festen Widerstande gegen die letztere; die ganze Bewegung hat einen mässigen Spielraum, und durch das Herabhängen der Fingerspitze ist die Höhe des Fallbogens beschränkt, den der anschlagende Punkt gegen die Taste beschreibt. Man kann sagen, der Finger übt einen Stoss gegen die Taste aus. — Bei der anderen Handhaltung beschreibt der Finger eine bogenartige Fallinie. Soll er recht im Sinne dieses Prinzips anschlagen, so muss er sich beim Ausholen wenigstens im Willen so benehmen, als ob er gegen eine senkrecht stehende Tastenfläche zu operieren hätte. Er muss möglichst weit von hinten ausholen und gegen die Taste fallen. Hier herrscht also kein Stossprinzip, sondern ein Fallprinzip. — Da der Finger aber nicht durch eine in der Knöchelpartie hervorgerufene Anspannung gegen die Taste geschnellt wird, so geht er, so gross auch der Vorteil sein mag, den er auf der einen Seite voraus hat, doch desjenigen verlustig, den der gekrümmte Finger der ersten Haltung im Niederschnellen hat. — Der letztere hat im Aufheben zwar die grössere Anstrengung, bedarf aber beim Herunterfallen nur der halben Kraft im Vergleich mit dem Finger der zweiten Form. Der lang gestreckte, weit ausholende Finger muss ein Druckprinzip mit

dem **Fallprinzip** vereinigen, er muss im Momente des ihm sehr erleichterten Ausholens die Intention des forcierten Herabdrückens von Anfang an mit im Gefühle haben. Denn das weite Ausholen neigt nur halb so stark zum Niederschlage, als das mit einer Anspannung verbundene des gekrümmten Fingers. — Die Individualisierung jedes einzelnen Fingers, sowie die Abwägung ihrer Kraftentäusserungen zur Egalität, ist selbstverständlich in beiden Prinzipien unerlässliche Aufgabe. Auch bedarf es keiner Erwähnung, dass im Zusammenhange diejenige Höhe des Ausholens, die dem langgestreckten Finger als Übung vorhin zuerteilt wurde, in der Praxis sich zu einem solchen Maasse einschränkt, welches sich aus der Anforderung schneller Tonverbindungen von selbst ergibt. — Die Anschläge mit dem Handgelenk folgen in beiden Prinzipien konsequent denen der Finger. — Die höher gehaltene Hand gestattet geringere Schwingungslinien, als die niedrige, die in einer viertelkreisartigen Bogenschwingung die Hand gegen die Taste wirft. Der Erfolg ist auch hier der nämliche. Die hohe Form hat den Vorteil der Stosskraft und bedarf nicht derjenigen Anstrengung des Druckes, den die weiter ausholende Hand mit der grösseren Schwingung verbinden muss.

Dies sind im wesentlichen die Kennzeichen beider Handstellungen. — Welche ist die bessere? Die Beantwortung dieser Frage lässt sich nicht unbedingt erteilen. Jede hat ihre Vor- und Nachteile, jede wird sich an **geeigneter Stelle** als die bessere erweisen. Hört man zwei Spieler, die einseitig in **einer** Form gebildet sind, nebeneinander, so wird der mit krummen Fingern einen bestimmten, etwas spitz prallen, graziösen Ton haben, der andere einen weicheren, lockeren, nicht so bestimmt, aber perlender klingenden. In starker Tongebung wird die gekrümmte Hand einen sehr bestimmt gebildeten, aber nicht ganz die Idee der Anstrengung vermissen lassenden Anschlag erzeugen; die lang hingestreckte Hand aber wird auch eine grosse, obwohl nicht so entschiedene Tonfülle hervorbringen und die Stärke mit einem weichen Klang verbinden, wo es auf schnelles Legato ankommt. Im Staccato aber wird der krumme Finger den Vorteil des Perlenden auf **seiner** Seite haben, da er die Taste bestimmter, hammerartiger behandelt; die horizontale Hebellinie des gestreckten Fingers wird hier etwas Schlottriges nie ganz verdecken können.

Es ist eben notwendig, dass die gymnastische Bildung der Hand auf beides eingeht. Engliegende Passagen mit mehr Untertasten verlangen gekrümmte Finger; Obertasten und weitliegende Figuren legen selbst dem strengsten Pedantismus des ersten

Prinzips ein Übergehen auf das zweite auf. Auch die Klangfarbe im Vortrage wirkt bestimmend. Harte, grossartige Tonmassen verbieten den Anschlag mit langem Finger; weich hinfliessende, modern romantische Ausdrucksstellen werden ihn sehr gut anwenden können. Vor allem muss man aber den Charakter unserer heutigen Instrumente mit in Rechnung bringen und den Theorien eines Bach und Hummel keine zu grosse Bedeutung einräumen. Der englische Mechanismus ist hinsichtlich der Druckkraft, wie hinsichtlich der Schwingung, einer grösseren Lebendigkeit des Fingers bedürftig wie der Wiener Mechanismus, welcher das sogenannte Herumkrabbeln mit krummen Fingern vertragen konnte.

Endlich aber ist noch auf die Beschaffenheit der Hand Rücksicht zu nehmen. Eine starke männliche Hand kann mit gekrümmten Fingern schon eine enorme Tonfülle erreichen, wo eine schwache höher anschlagen und stärker drücken, also sich der Vorteile der zweiten Handstellung bedienen muss. Ebenso kann man nicht leugnen, dass die Feinheit des Tastsinns bei krummen Fingern stets angeregter bleibt als bei gestreckten, und daher auch das leise Spiel, obwohl es des perlenden Reizes nicht in gleichem Grade teilhaftig werden kann, dennoch in einer vollendeten, obzwar eigenen Weise erreichbar bleibt. — Was die erste Form gibt, ist äusserlich schöner; schon die Linienumrisse und die Höhe deuten auf Grazie und angeregtes Lebensgefühl, auf die Negation der Schwerkraft, die bei der niederen Handhaltung unschön vor die Anschauung tritt. Auch begünstigt die hohe Haltung die Bildung des Daumens besser. Er spielt zierlicher mit der Spitze, er setzt besser unter, weil er freieren Spielraum vorfindet. Bei der niedrigen Stellung schlägt er zwar in freierem Bogenschwunge an, aber da er mit der ganzen Schneide in die Tasten fällt und nicht mit der Schneide seines Vordergliedes allein, so teilt er das täppische Aussehen, das bei der benannten Stellung auch allen übrigen Fingern ein wenig anhaftet.

Steife Hände, die aber von Natur stark sind und spät sich dem Unterrichte anvertrauen, erreichen oft *nur* durch die zweite Stellung, und namentlich durch ein Spiel mit ausgestreckten Fingern einige Lockerheit; mit krummen Fingern quälen sie sich iahrelang erfolglos umher. — Kleine Hände sind auf eine ausgestreckte Fingerhaltung mehr hingewiesen als grosse, weil für sie eher das Verhältnis der Spannung eintritt. — Am meisten aber wirken die niedrige Handhaltung und die gestreckten Finger auf den Anschlag, der lange Zeit einseitig in der ersten Form gebildet ist und das Ziel der Lockerheit nicht recht erreichen

konnte. Eine blosse Reform der Handstellung wirkt hier oft Wunder; man traut dem Ohr kaum, dieselbe Passage, die vorher steif klang, plötzlich so ganz verändert zu vernehmen.

Dies sind die wichtigsten Grundzüge der Handstellungen. Es gibt ausser den beiden genannten Hauptformen nun noch zwei Nebenmodifikationen. — Wenn das erste Prinzip der Form der Hand Zwang auferlegte, dem Anschlag aber, der sich fast einzig aus dieser Form von selbst bildete, denselben ersparte, wenn das zweite Prinzip der Form alle Freiheit liess, dafür aber den Anschlag zu einer Anstrengung nötigte, so vermischen die Nebenarten die genannten beiden Faktoren in folgender Weise. Es ergibt sich

III. Eine Handstellung, welche der Fingerform Freiheit lässt, aber dem Handgelenk eine Regel auferlegt; und

IV. eine Handstellung, welche die Fingerform regelt, aber dem Handgelenk Freiheit lässt.

Die zuerst genannte entsteht, wenn das Handgelenk und der Vorderarm ein wenig hoch gehalten werden, die Hand ein wenig schräg gegen die Tasten fällt und die Finger gestreckt bleiben. Diese Form sieht äusserlich graziös aus, das Fingerspiel gewinnt den Anschein einer grossen Leichtigkeit. Der Anschlag gelangt aber im Legato, und dies ist überall der gültigste Maasstab, zu keiner besonderen Fülle. Besonders eignet sich diese, von einigen modernen Spielern festgehaltene Form zu fliegenden über- und untersetzenden Passagen, wobei der Daumen mit äusserster Spitze nur die Tasten berührt, und die ganze Bewegung oft in eine sanfte Wellenlinie übergeht. Zum Gesange ist die fast stehende Form der Finger aber sehr geeignet und gibt hier doppelt die Kraft her, die beim Legato fehlte. Auch gewinnen alle Bravouranschläge mit dem Arme eine eigentümliche Kraft des Tones, die aus der stossweisen Berührung der Taste erklärt wird. Das Markieren der Singnoten mit stehendem Finger wird von jedem andern Formprinzip an geeigneter Stelle aus dieser Theorie der Handhaltung entlehnt.

Die unter Nr. IV angeführte Stellung endlich lässt das Handgelenk hängen, verlangt aber gekrümmte Fingerform. Ohne Frage wird hier das allerstärkste Legato erreicht, und wird sich auch bei hoher Handhaltung mit krummen Fingern, sobald eine besonders starke Tongebung verlangt wird, eine Neigung bemerklich machen, das Handgelenk tiefer zu stellen.

Hiermit sei das Allgemeine der Handstellungstheorie beschlossen. Die vor derselben angeführten Eigenschaften des Anschlags bleiben für alle gleichmässig strenge Forderung, und ebenso wird noch einmal wiederholt, dass eine vollkommene

Handbildung in allen Formen gleich gewandt sein muss. Jede Hand muss ihre Natur, ihre Fähigkeiten und die Art und Weise äusserlicher Hilfsmittel studieren, mit denen sie an geeigneter Stelle die gewollte Tonfarbe wiederzugeben imstande ist, und danach unter den Stellungen wählen.

Für die Bildung der Hand auf methodischem Wege ist es jedoch notwendig, mit einer einzigen festen Form zu beginnen und sie so lange durchzuführen, bis sie zur andern Natur geworden ist. Hierauf erst sind die in den andern Formen enthaltenen Hilfsmittel als Erweiterungen nach und nach hinzu zu nehmen. Eine Vermischung der verschiedenen Prinzipien im Anfange würde nur Verwirrung hervorbringen. Die Ruhe der Hand während der Fingerbewegung ist ein Hauptererfordernis bei allen Stellungen. Sie kann aber unmöglich erreicht werden, wenn für die Handstellung nicht ein festes Gesetz angeordnet wird. Überdies ist wahre Freiheit erst möglich, wenn die Regeln überwunden sind, und mit einer Regel muss allemal der Anfang gemacht werden. Ist die Ruhe der Hand auf Grund dieser Regel erreicht, dann können die andern Formen mit in den Unterricht hereingezogen werden.

Diesem Grundsatz getreu hat sich das nachfolgende System für die unter Nr. I angegebene Handstellung entschieden und wird in konsequenter Voraussetzung dieser wohl zu beachtenden Bemerkung nach und nach erst die Erweiterungen der übrigen Theorien an geeigneter Stelle aufnehmen.

---

# Fünftes Kapitel.

## Beginn der Studien. Individualität der Finger. Räumlichkeit der Lagen. Die Übungen mit stillstehender Hand. Verwertung des technischen Stoffes in angemessenen Kompositionen.

Die in dem gewöhnlichen Verlaufe des Lebens den Bedingungen des natürlichen Hanges hingegebene Hand wird also einer ganz bestimmten Form unterworfen. Die Finger stehen gekrümmt, die Knöchel sind eingedrückt und bilden eine wellenartige Vertiefung, das Handgelenk steht ein wenig höher, die ersten Fingerglieder gehen ein wenig aufwärts in die Höhe, der Vorderarm geht vom Buge des Handgelenks aus nach dem Ellbogen ein wenig abwärts, die Hände werden auswärts gehalten, die Finger stehen frei und so weit auseinander, wie ihre auf fünf nebeneinander liegenden Tasten bestimmte Stellung es er-

fordert.*) Die Entfernung des Spielers (der den Oberkörper leicht [etwa im Winkel von 60—75°] nach vorn geneigt hält), von der Klaviatur ist so weit, dass die Arme beim Übereinanderschlagen und Kreuzen bequem ihr Terrain bestreichen können; die Ellbogen hängen, wie dem Zuge ihres Gewichtes folgend, bequem herab; die Füsse stehen fest auf dem Boden,**) bei Kindern werden sie unterstützt; der ganze Habitus muss, abgesehen von einem Innehalten der vorgeschriebenen schön gerundeten Wellenlinie des Spielapparates, das Gefühl der Zwanglosigkeit annehmen. Auch die Brust wird nicht militärisch herausgebogen, sondern hält sich ganz bequem eher zurück als vor; eine Abspannung aller Muskeln, die aber jeden Moment zu energischer und lebhafter Schlagfertigkeit bereit ist, ist das Allgemeingefühl.***)

Die Schlagfertigkeit der Finger muss zunächst geübt werden. Wo der Einbug der Knöchel schwer vor sich geht, muss er durch Übung erreicht werden. Er bedingt eine stahlfederartige Schnellkraft und Elastizität im Fingeranschlag. — Man legt zu diesem Zwecke die Hand platt auf den Tisch und zieht, während ihre Innenfläche die Platte desselben anschliessend berührt, die Finger, den Daumen selbstverständlich mit inbegriffen, in die gekrümmte Form nach innen. Diese Übung bringt die Form trefflich zustande und kann längere Zeit vor der Bekanntschaft mit der Klaviatur vorgenommen werden. Ist die Stellung auf diese Weise so sicher geworden, dass sie auf Kommando sich auch in freier Luft bildet, so werden die Finger auf die Tasten gesetzt und drücken in der ersten Zeit alle fünf fest herab, als ob sie eine Tischplatte vor sich hätten. Nach und nach erst wird eine genaue Ablösung der Tasten, nach dem Verhältnis der anschlagenden Finger, eingeführt.

Der Anschlag besteht aus Aufheben, Niederfallen und Andrücken. Jeder dieser Faktoren muss für sich geübt werden.

*) Ad. Kullaks Hand- und Fingerhaltungs-Vorschriften sind veraltet, vgl. oben im vorhergehenden Kapitel.

**) Riemann, a. a. O. § 3: Rechter Fuss ruht auf der Ferse, von den Zehenwurzeln an auf dem Pedale, fast geradeaus, der linke auswärts, etwas zurück. Breithaupt a. a. O. S. 16: Füsse leicht strecken, dicht vor dem Pedal fest auf dem Boden setzen.

***) Neben den Elementarklavierschulen wird man besonders die von H. Riemann in seinen klavierpädagogischen Werken (Katechismus des Klavierspiels, Anleitung zum Studium der technischen Übungen [Leipzig, Steingräber], „Technische Vorstudien" [in seiner Vergleich.-Klav.-Schule, II], die damit eine kritisch-pädagogische Analyse der „Materialien" dieser Schule verbinden) gegebenen ausgezeichneten Ratschläge beherzigen. Riemann dringt mit Recht besonders darauf, alle Übungen bereits sehr früh staccato, leggiero und mezzolegato, auch zunächst stets mit jeder Hand allein vornehmen zu lassen und schliesst: „Das Pensum des technischen Studiums für die 1. Stufe umfasst alle Grundformen; ausgeschlossen sind nur die grossen Spannungen und die doppelgriffigen Tonleitern".



Ein vollkommenes Ganze ist nur durch Vollkommenheit seiner Teile erreichbar. — Das Aufheben kann nach einem oben (vor. Kap.) angegebenen Grundsatze in erschwerender Anforderung so hoch als möglich gesteigert werden. Oft ist das blosse Hochhalten der Finger schon eine treffliche Übung; sie ist vorzüglich auf den vierten oder fünften Finger zu erstrecken. Das Niederfallen kann so lange immer kräftig gefordert werden, als sich die Hand dabei nicht erschüttert, die unter allen Umständen die vollkommenste Ruhe behalten muss. Das Andrücken der Taste muss kontinuierlich, ohne Schwanken und Loslassen, ausgeübt werden. —

Die Anschlagsstärke muss bei allen Fingern gleich gebildet werden. Die dynamische Gleichheit ist das erste von der elementar sich hier aufbauenden Kunst geforderte Ideal, vergleichbar der geraden Linie in der Architektur, dem rein gestimmten Tone in der Musik. Jene ist ein geometrisches, dieser ein arithmetisches, die Gleichheit der Fingerkraft ein physikalisches Ideal. Von dem letzteren geht alle Weiterbildung der Kunst aus.

Es muss auch die Anschlagshöhe gleich gebildet werden. Das erste Fingerglied muss sich deutlich gegen die Linie der Handdecke umbrechen und bei allen Fingern denselben Winkel bilden. Vorher bildete sich die Anschlagshöhe absolut aus, jetzt tritt sie in das zweite Stadium der Relativität ein. Die Finger 3 und 2 müssen sich einschränken, 4 und 5 sich anstrengen und so lange üben, bis die ursprüngliche Anstrengung in den Zustand der vollkommensten Zwanglosigkeit übergeht. Das Eindrücken der Knöchel bis zur Vertiefung erschwert zwar ein wenig das Aufheben, kräftigt aber die Anschlagstätigkeit der Finger und sichert die Stärke des Herabfallens. — Später glättet sich die Vertiefung der Knöchel zur normalen Horizontalität, die im ursprünglichen Gedanken dieser Handstellung vorliegt, und worüber das vorige Kapitel berichtet hat. — Abgesehen von dem eben erwähnten Einflusse versinnlicht die Knöcheleinbiegung den ersten Sieg des Willens über die dem Naturstoffe anhaftende Zähigkeit und Ungeschmeidigkeit aller Sehnen und Muskeln.

Auch der Vorderarm wird später ganz horizontal gehalten. Höher als die Hand darf er keinesfalls stehen, indem er sonst seinen Einfluss mit der Kraftentäusserung der Finger vermischen und die Isolierung derselben beeinträchtigen würde. Auch strömt bei manchen Dispositionen das Blut zu sehr den Fingern zu und hemmt ihre Ausdauer. — Ein Niedrigerhalten hat geringere Nachteile, es begünstigt im Anfange die Isolierung der Finger und tritt erst später bei anderen Anschlagseffekten als ungünstig dem natürlichen Bedürfnis entgegen.

Die Übungen beginnen im Einzelnen am besten mit dem Leichtesten; der leichteste Anfang garantiert allemal die sicherste Vollbringung des ersten Schrittes. Der dritte Finger ist von Natur der geschickteste und kräftigste.*) Die Anschlagsbeschaffenheit, die er hat, dient einstweilen als Norm für die übrigen Finger. Der Ton wird im Anfang zwar auch nicht gerade stark sein, in der Folge aber durch Übung das im vorigen Kapitel bezeichnete proportionale Verhältnis einer der Fingerindividualität angemessenen Kraft und Entschiedenheit erreichen. — Alle Finger müssen beim Anschlage ihre feste Form behalten und, je weicher und nachgiebiger die Bewegung im Knöchelgelenk ist, um so straffer die Krümmung der Vorderglieder bewahren, damit ein fester Widerstand gegen die Taste gewonnen wird. Auf diese Weise wird die Anschlagstätigkeit rein auf den Punkt im Knöchelgelenk verwiesen, von dem sie abhängt, und auf dem nächsten Wege die Individualisierung des Fingers erreicht. Schlügen die Vorderglieder gleichfalls mit einer Bewegung an, so würde die Kraft vom Knöchelgelenk abgeleitet und auf mehrere Punkte verteilt. Ein gleiches geschähe, wenn die Hand oder der Arm mit in die Bewegung einträten.

Unter allen Schwierigkeiten, welche die widerstrebende Ungelenkigkeit der Hand dem Willen entgegenstellt, ist die im Knöchelapparat vorliegende die wichtigste und grösste. Bei keiner Hand ist die Gefügigkeit im Knöchel von Natur schon genügend ausgebildet. In der Kräftigung und Lockermachung dieses Apparates liegt eine auf vieljährige Geduld und Mühe angewiesene Aufgabe vor, wofern im Aufheben und Niederfallen des Fingers diejenige Weichheit erreicht werden soll, die im vorigen Kapitel als das Allgemeinnotwendige vor der Theorie der Handstellungen angegeben wurde.

Was von dem dritten Finger gesagt wurde, gilt von den übrigen. Der zweite ist der nächst starke und geschickte. Seine Beweglichkeit ist wohl noch bedeutender, aber an Stärke weicht er dem dritten.**) In diesem Punkte muss er sich also zunächst in ein Gleichgewicht mit dem letzteren setzen. (Seine Neigung zum dritten muss beseitigt und auf gradlinige Bewegung gesehen werden.) Dem zweiten schliesst sich der fünfte an, doch hat er schon mit wesentlicheren Mängeln zu kämpfen.

Schwächer und kürzer als jener, erfordert er die doppelte Ausdauer in der Kräftigung; dazu kommt, dass sein etwas

*) Diese Behauptung lässt sich heute nicht mehr aufrecht erhalten. Der dritte Finger ist im Gegenteil schwach entwickelt und sein Anschlag durch die beiden benachbarten an Kraft behindert.

**) S. o.!



flacher gehaltenes Vorderglied ihm nicht von vornherein den Nachdruck auf die Taste gestattet wie den Mittelfingern. Deshalb muss sein Anschlag stets auf grössere Höhe Bedacht nehmen, um durch weiteres Ausholen grössere Druckkraft zu erzielen. Diese Eigentümlichkeit, die ganz zur anderen Natur werden muss, hat in manchen Schulen die Regel veranlasst, dass die Hand in der Gegend des Daumens etwas tiefer stehen soll, so dass sie nach dem fünften zu ein wenig in die Höhe geht. Hierdurch wird allerdings der letztere zu einer beständigen Benutzung grösseren Spielraumes angehalten, was ihm allmählich das Gleichgewicht mit den übrigen Fingern erwirbt. (Der fünfte Finger muss zur vollen Ausbeutung seiner Muskelkraft stets an den vierten zur Erhöhung der Festigung und Ausbildung der Hand herangezogen werden.)

Der schlimmste aber ist der vierte Finger. Die Natur setzt in seinen physiologischen Verhältnissen dem menschlichen Willen ein wesentliches Hindernis entgegen. Er hat innerhalb der Hand eine bei weitem unfreiere Lage als die anderen Finger und ist deshalb schwächer und steifer. Sein Aufheben hat die geringste Höhe, sein Herabdrücken die mindeste Kraft. Bei keinem Finger bewegt sich die Hand so leicht mit und streben die Vorderglieder so beharrlich nach einer ausgestreckten Lage.*) Erfordert der fünfte Finger doppelten Fleiss, so ist hier der dreifache notwendig.

Ein eigentümlicher Finger ist der Daumen. An Stärke steht er gegen den dritten etwas zurück, selbst gegen den zweiten. Dies kommt einesteils von seiner Kürze, andernteils von seiner liegenden (von der Wurzel zur Spitze gegen die Tastatur stark geneigten) Stellung. Beim Aufheben muss er sich mehr bemühen als die anderen Finger, weil er die Kraft dazu nicht aus einem so fest konzentrierten Punkte her nimmt, wie ihn die Knöchel repräsentieren. Beim Herabdrücken muss er gleichfalls angestrengter tätig sein, weil ein liegender Finger, wie dies bei der Handstellung Nr. 2 erörtert wurde, nicht mit derselben Spannkraft anschlägt wie ein gekrümmter. Es setzt auch die dem eingedrückten Knöchel innewohnende Stahlfederkraft nicht in Bewegung. Überdies folgt er beim Anschlage nicht dem natürlichen Zuge seiner Bewegung, welche zu einer Richtung nach innen, zu einem Zusammenschliessen mit den übrigen Fingern hinneigt. (Man halte ihn vielmehr von den übrigen Fingern fern.) Dazu kommt schliesslich, dass er mit einer schmalen

*) Man verhindere immer seine Neigung zum dritten Finger, überanstrenge ihn nicht gleich dem fünften durch schädliche Fessel- oder Spannungsübungen und zwinge ihn nicht zu einer nicht ganz lockeren Hochhaltung.



Seitenfläche (und zwar der äusseren Seitenfläche der Spitze) anschlägt, oft sogar mit einem Minimum von Fläche, also des Vorteils einer nervigen Ergreifung der Taste verlustig geht. Aus diesen Gründen bedarf der Daumen besonderer Ausbildung, um an Kraft und Geschicklichkeit mit den übrigen Fingern ins Gleichgewicht zu treten. — Hinsichtlich der Ausbildung der Kraft ist er jedoch in anderer Weise wieder glücklicher entschädigt. Er bewegt sich in einer weichen, nachgiebigen und muskulösen Fleischpartie, und seine Aufgabe besteht darin, die letztere zu einer gleichartigen Kraftentäusserung zu gewöhnen. Diese Aufgabe erweist sich bei konsequentem Fleisse als dankbar, indem sich die Anschlagshöhe als bedeutend herausstellt. Infolge einer leicht angeeigneten grossen Beweglichkeit muss die letztere sogar eingeschränkt werden, um die Idee der Egalität mit den anderen Fingern aufrecht zu erhalten. — Arm und Hand müssen nun beim Aufheben des Daumens wieder ganz ruhig verharren,*) der letztere erreicht dabei mit seiner Spitze etwa die Höhe des eingedrückten Knöchels vom zweiten Finger. Schwieriger ist das Herabfallen; um einen perlenartigen Schlag auszuüben, bedarf es besonderen Fleisses, da es immermehr ein Herabdrücken als Fallen werden will. — Zu diesen Aufgaben kommt noch eine ganz eigentümliche, die dem Daumen eine doppelte Geschicklichkeit auferlegt, nämlich die horizontale Anschlagstätigkeit beim Untersetzen. Hierüber später.

Die Praxis beginnt nun mit der Kraftbildung der einzelnen Finger. Jeder fällt senkrecht mitten auf das Vorderfeld der Untertaste. Die ersten Übungen geschehen alle mit gefesselter Hand, d. h. alle Finger bleiben fest auf den heruntergedrückten Tasten stehen, während ein einziger sich im Anschlage übt. Indem nämlich die Spannung des Aufhebens hervorgerufen wird, wird die Hand durch ein Gewicht gewissermassen nach unten gedrückt. Damit sie feststehe, bedarf sie des festen Bodens, und indem die anderen Finger gegen denselben sich stemmen, erhält die Hand eine Stütze.

Die ersten Übungen werden langsam und recht anschaulich in jedem Teile der einzelnen Bewegungen ausgeführt, allmählich erst steigern sie sich zu einer mässigen Schnelligkeit; eine grössere würde längere Zeit noch zu vermeiden sein. Bei besonders ungünstigen Dispositionen ist jeder Einzelzug der Gesamtbewegung vom Lehrer einer genauen Kritik zu unterwerfen,

*) Die Moderne befürwortet unterhalb der Tastatur hängende Stellung beim Unbeschäftigtsein, Lockerung und dadurch hervorgerufene Auslösung, „frei fallend" gebietet sie bei Anwendung des Daumens grösste Vorsicht und will ihn eher passiv (ausgenommen beim Martellato) als aktiv verwandt sehen.



also Aufschlag, Hochhalten, Niederschlag, Niederhalten jedes Fingers.

Jede Aufgabe muss bis zu einiger Vollkommenheit überwunden werden. Es wirkt zwar jede vermöge eines Zuges der Sympathie ein wenig auf die andere, aber keine darf ungelöst gelassen werden. Darf man auch im ersten Stadium nicht eine vollendete Auslösung aller Einzelatome erwarten, so muss zu diesem Ziele doch ein so tüchtiger Anlauf genommen werden, dass das Fehlende durch das Folgende in sichere Aussicht gestellt wird.

Haben die Finger in der Normallage auf fünf Untertasten einige Sicherheit erlangt, so müssen die verschiedenen Lagenverhältnisse zur Betrachtung und Übung kommen. In der ersten Lage hatten die Finger gleich breite und lange, gleich tief herabfallende und von gleicher Höhe aus zu beherrschende Flächen zu behändeln. Sobald Obertasten mit hinzugenommen werden, wird die Lage komplizierter. Schmalere, höher gelegene, kürzere und dadurch zurücktretende, in einer zweifachen Gruppierung zu 2 und 3 sich zusammenfügende Tasten legen sich zwischen die breiten unteren. Die mechanischen Bedingungen werden ungleich, aber die Tongebung und Anschlagsgüte muss ganz dieselbe Egalität erreichen.

Es gibt im ganzen folgende fünf Lagen: 1. Alle Finger stehen auf Untertasten. 2. Die äusseren Finger 1 und 5 stehen auf Untertasten, die Mittelfinger entweder alle oder zum Teil auf Obertasten. 3. Einer der äusseren Finger steht auf einer Obertaste, der andere auf einer Untertaste. 4. Die äusseren Finger stehen beide auf Ober-, die Mittelfinger alle oder zum Teil auf Untertasten. 5. Alle Finger stehen auf Obertasten.

Der letzte Fall hat mit dem ersten in Hinsicht des horizontalen Verhältnisses die meiste Ähnlichkeit. Die Finger haben von derselben Höhe aus die Anschläge zu bilden. Nur sind die schmalen Tastenflächen schwieriger zu behandeln und auch die Entfernung der Finger voneinander ist ungleich geworden. Das Verhältnis dieser Entfernung kann sich fünfmal ändern; es kommt darauf an, auf welcher Taste der Daumen steht. Der günstigste Fall trifft zu, wenn er sich auf cis, der ungünstigste, wenn er sich auf fis befindet; im letzteren entsteht eine Spannung zwischen den Fingern 3 und 4, was die Betätigung des vierten erschwert, für seine Ausbildung aber doppelt nützlich ist. Jede Lage verändert die Aufgabe ein wenig, und die Finger finden hier bereits ein kleines, aber wichtiges Feld der Übung vor.

Eine der schwersten Lagen ist Nr. 4. Die Mittelfinger sollen die schmale Fläche der Untertasten, die sich zwischen den

Obertasten befindet, zum Treffpunkte wählen. Da die Mittelfinger bei vielen Händen fast zu stark für den letzteren gebaut sind, so müssen sie die Geschicklichkeit des Tastsinnes mehr anstrengen. Eine grössere Zierlichkeit und Schmiegsamkeit des Vordergliedes wird dahin streben müssen, das Bestreifen der benachbarten Obertasten zu vermeiden. Die Lage der Hand ist hier wie auch in der vorigen Nummer normal. Die Mittelfinger haben durch ein tieferes Herabfallen ihre Kraft behufs der Egalität in einem neuen Maasse zu studieren. Die Ungleichheit der lokalen Bedingungen darf nirgends einen Einfluss auf die Anforderung der Tongleichheit ausüben. Besonders wird in schnellem Spiel den Mittelfingern sehr leicht etwas Gepresstes, Befangenes anhaften, was durch sorgfältige Kräftigung ausgeglichen werden muss.

Die anderen Stellungen haben eine mittlere Schwierigkeit. Stehen die äusseren Finger auf Unter-, die mittleren auf Obertasten, so wird hier zum ersten Male die normale Form der Fingerhaltung geopfert. Das Vorderglied der Mittelfinger legt sich dachartig schräg, fast ausgestreckt — keinesfalls aber ganz gerade — auf die Obertaste. Hier herrscht also eine Formungleichheit und eine Lagenungleichheit, und beides muss durch das Egalitätsstudium in seinem Einflusse vollkommen aufgehoben werden. Die ausgestreckten Finger müssen mehr drücken, da sie des Vorteils jenes festen Widerstandes der gekrümmten Fingerspitze verlustig gehen. Auch bedürfen sie hinsichtlich des Aufhebens grösserer Anstrengung, da die Anschlagsfläche ohnehin schon höher liegt, und das Anschlagsmaass im Ausholen nicht verlieren kann. Besonders schwer wird der Fall, wo nur der vierte Finger eine Obertaste zu bespielen hat, und alle anderen Finger auf Untertasten stehen. — Dass der Treffpunkt auf Obertasten überhaupt wegen der schmalen Fläche schwer ist und besonderer Behandlung bedarf, ist etwas, das auf alle diese Fälle Bezug hat.

Steht der Daumen auf einer Obertaste, so wird die ganze Hand in das Terrain der letzteren mehr hineingezogen und zu einer nach der Seite des fünften Fingers mehr auswärts gebogenen Stellung genötigt. Die Mittelfinger haben wie Nr. 4 die Schwierigkeiten im Treffen des schmalen Teiles der Untertasten zu überwinden, und der Daumen eine sich mit der Obertaste ein wenig kreuzende Stellung einzunehmen. Da der letztere seiner Lage gemäss mehr zu Untertasten hinneigt, so hat diese Stellung etwas sehr Unbequemes und bedarf besonderer Behandlung, um die Aufgabe der freien und egalen Kraftgebung vollkommen zu überwinden.

Steht endlich der fünfte auf einer Ober-, der Daumen auf einer Untertaste, so kann sich bei weiterer Ausspannung des fünften der Fall ereignen, dass sein Vorderglied ganz horizontal gehalten wird, z. B. in der Lage f g a h dis. Hier tritt also seine Aufgabe in ein ganz neues Verhältnis; soll er egal stark spielen, so muss er alle Kraft im Aufheben und Aufdrücken aufbieten.

Somit ist die lange Kette der eifrigen Fingerstudien in fünf kleinen Kapiteln eröffnet, von denen jedes eine reiche Ausbeute gestattet. Die Finger sollen unabhängig werden; sie sollen dem auf Gleichheit der Tongebung gerichteten Inhalte des Willens mit solcher Leichtigkeit untertänig werden, dass sie aus Instinkt ohne besondere Anstrengung seine Idee ausführen. Die fünf so verschiedenartig individualisierten, so ganz abweichend gebauten und gestellten Spielhebel sollen alle Verschiedenheit äusserlicher Bedingungen negieren und ihre Eigenschaften und Kräfte so sorgfältig gegeneinander abwägen und ausgleichen lernen, dass sie sich die mathematische Egalität eines künstlichen Mechanismus bis zur anderen Natur aneignen. — Der Naturzustand des Materials ist damit in die erste Sphäre der künstlichen Schulung eingetreten. Die unmittelbare ungeschiedene Einheit der natürlichen Hand ist in eine Zahl von Gegensätzen und Unterschieden geteilt, das ursprünglich Eine in fünf Teilen besonders individualisiert — aus dem langen Kampfe dieser in unzählige Verhältnisse gegeneinander tretenden Einzelkräfte soll sich die Einheit wieder gewinnen. Dann aber wird es die künstliche geworden sein.

Indem die gefesselte Hand, d. h. das Spiel mit liegenbleibenden Fingern noch längere Zeit Grundlage ist, hat sich doch das Maass dieser Fesselung zu verringern, und die Übungen, die vorher mit einem einzigen Finger geschahen, müssen 2, 3, 4 Finger allmählich kombinieren, das absolute Kraftmaass muss beständig in der Gewinnung relativer Gleichheit einen neuen Inhalt suchen.

Jetzt tritt ein neues Moment hinzu, welches diese Aufgabe teils befördert, teils aber auch für sich von höchster Wichtigkeit ist, indem es in das rein Technische die ersten Elemente des musikalischen Inhalts legt: dies ist der Rhythmus. Nichts fördert die Genauigkeit, Kraft, Präzision, die vollkommene Unterordnung der Finger unter die Idee so wesentlich, als taktmässiges Üben, und so einfach die bis jetzt gewonnenen Tonverbindungen sein mögen, so müssen sie sich an dieses Urelement der Musik schon gewöhnen. Sie legen damit den Keim zu den reichsten späteren Gebilden.

Die elementarste Form des Rhythmus ist die Gleichteilung der Tonlängen. Die Zeit von einem Anschlage bis zum nächstfolgenden muss überall dieselbe Dauer haben; ja es kann sogar gefordert werden, dass die zu jedem Einzelschlage nötigen Bewegungen im Gleichmaass geschehen. Eine militärische Regularität muss Aufschlag, Niederschlag und Aushalten bei jedem Finger auf gleiche Weise bestimmen. Die Muskeltätigkeit fügt sich einem neuen Gesetze, und dies kräftigt sie. Ausserdem ist die Gleichheit der Zeitlängen, die unmittelbare Einheit der Maassteile, die Gewöhnung des Gefühls für ein Maass überhaupt, welches die unendliche Zeitausdehnung teilt, das Element, woraus sich später aller Rhythmus ergibt. Wie dem unendlichen Reiche der räumlichen Formen die geometrische Linie als ursprünglichstes Ideal zugrunde liegt, so der unendlichen Fülle der zeitlichen Formgebilde die einfache Regularität lauter gleicher Längen.

Die Mechanik hat somit in der Egalität jetzt ein vierfaches Ideal von Regularitäten durchzuführen, nämlich: 1. die Gleichheit der Tongebung; 2. die Gleichheit der Tonlängen; 3. die Gleichheit der Fingerhaltung; 4. die Gleichheit der Bewegungen. Es herrscht ein sinniger Parallelismus zwischen der produktiven und reproduktiven Seite der Klaviermusik. Was der Rhythmus im Sinne des Inhaltes bedeutet, und wie er sich aus den einfachsten Elementen zu immer reicherem Geiste entfaltet, überträgt sich auch auf die Entwickelung der Technik. Die blosse Lockerheit und Kraft der Finger ist immer noch einem gewissen rohen Naturzustande vergleichbar. Diese Eigenschaften sind nichts weiter als unbegrenztes Material, das der Form bedarf. Unter der rhythmischen Gewalt nimmt diese technische Kraft erst Kultur, Fügsamkeit, Feinheit und plastische Schönheit an.

Aus Rücksichten des praktischen Nutzens, dem sein Recht in einer praktischen Lehre stets zu wahren ist, ist die Summe der gleichlangen Anschläge in Gruppen von je vier einzuteilen. Jeder Anschlag ist mit einer Zahl zu benennen; bei noch elementareren Anfängen kann man schon bei jeder Einzelbewegung die rhythmische Exaktheit eintreten; der Aufschlag erhält die Zahl 1, der Niederschlag 2, das Ausharren 3 und 4.

Die Finger kombinieren sich nun in allen möglichen Zusammensetzungen zu einfach sich ablösenden Tonfolgen, später auch zu gleichzeitigen Anschlägen. Zuvörderst also Daumen und Zweiter. Die ungleichen mechanischen Bedingungen beider werden besonders auf seiten des Daumens hervortreten, welcher beständig die Hand mit in Bewegung zu setzen geneigt ist. Es

wird danach gestrebt werden müssen, beider Finger Kräfte in allem zur Gleichmässigkeit abzuwägen. Hierauf verbindet sich der Daumen mit den Fingern 3, 4, 5 zu gleichen Bedingungen, dann der zweite Finger der Reihe nach mit dem dritten, vierten, fünften usf. Es ist die dankbarste Zusammenstellung, und die Praxis wird gut tun, aus folgender einfachen Kombinationstabelle die ersten Übungen zu bilden.

I. Die einzelnen Fingerübungen der Finger 1, 2, 3, 4, 5.

II. Die Kombination von zweien: 1 2, 1 3, 1 4, 1 5, 2 3, 2 4, 2 5, 3 4, 3 5, 4 5.

III. Die Kombination von dreien: 1 2 3, 1 2 4, 1 2 5, 1 3 4, 1 3 5, 1 4 5, 2 3 4, 2 3 5, 2 4 5, 3 4 5.

IV. Die Kombination von vieren: 1 2 3 4, 1 2 3 5, 1 2 4 5, 1 3 4 5, 2 3 4 5.

V. Alle fünf: 1 2 3 4 5.

Im Anfange ist längere Zeit jede Hand gesondert zu üben; die Vollkommenheit des Ganzen ist um so grösser, je sorgfältiger sie im einzelnen vorgebildet ist. — Bedenkt man, dass die Erfindung von Fingerübungen vollkommen freies Feld hat, wenn sie jene in den fünf Gruppen enthaltenen Zahlenverhältnisse mit Wiederholungen einzelner oder mehrerer Bestandteile mit Doppelgriffen mit allen möglichen Umsetzungen in die Form drei- oder vierteiliger Gruppen bringen will, so ist es nicht zu verwundern, dass es eine ziemlich grosse Zahl von Werken gibt, die nichts als Fingerübungen enthalten. —

Mit der fünften Gruppe treten die Übungen ohne Stützfinger ein. Sie bilden ein zweites Stadium in der Fingermechanik. Ganz irrig ist es, die letztere mit ihnen beginnen zu lassen, wie frühere Etüdenwerke die Gewohnheit hatten. — Die Ruhe der Hand muss vorbereitet sein, ehe die Stützfinger weggelassen werden, denn eine freistehende Übung ist schwerer als eine sich stützende, wenn es auf die sehr wichtige Innehaltung der ruhigen Handform ankommt.

Die Übungen ohne Stützfinger befolgen in allem die frühere Theorie, nur haben sie im Anfang aus den eben erörterten Gründen sorgfältiger die Handform zu überwachen, jedes unnütze Ausstrecken nichtspielender Finger, jede zwecklose Bewegung zu unterdrücken. Bei aller äusserlichen Freiheit muss die höchste Festigkeit der Form obwalten. Diese Übungen gestatten noch eine reichere Ausbeute als die früheren, und verbinden sich mit denselben zu einem vollständigen Cyklus sogenannter stillstehender Fingerstudien.

Für die ganze Mechanik gilt das Gesetz, dass jeder ihrer Teile gleich wichtig und gleich notwendig ist, dass zwar

aus methodischen Rücksichten ein System vom Leichteren zum Schwereren, vom Einfacheren zum Komplizierteren herstellbar ist, dass aber im Geiste das Ganze stets lebendig und in Übung bleiben muss. Keine Form hat ihren Sinn nur in dem Vorbereiten einer höheren. Es darf also das Kapitel der gefesselten Übungen beim Eintritt in die freien keineswegs als überwunden betrachtet werden, ebensowenig wie die letzteren bei der Kenntnisnahme folgender Stufen. Im praktischen Studium muss zeitweise zwar eine Bevorzugung des Neuen eintreten, immer aber das Alte wieder erneuert und weiter gefördert werden. Auch wirkt Eins auf das Andere, und ein Kennzeichen richtiger Bewältigung jeder neuen Aufgabe wird immer darin bestehen, dass sie gleichzeitig die vorangegangenen weiter gefördert hat. — Alle Formen stehen im genauesten Zusammenhange, die spätesten ruhen auf den ersten, und diese vollenden sich in allen folgenden.

Die Übungen mit stillstehender Hand bilden ein sehr umfangreiches Material, und seine Überwindung ist ein sehr ansehnliches Resultat. Es ist damit der erste und schwerste Schritt in ein der natürlichen Hand ungewohntes Gebiet getan. Die hier gewonnene Unabhängigkeit der Finger ist dem Schaffen eines Materials vergleichbar, an dem von nun an nur geformt und gebildet wird; die Hauptsache war die Schöpfung desselben, und das Verdienst der letzteren fällt gerade in die elementaren Übungen. Sie sind die Grundlage zu allem, und nicht genug kann von seiten des Lehrers auf Konsequenz und Geduld in ihrer gewissenhaften Überwindung gedrungen werden.

---

Von der Theorie zur Praxis, von der Regel zur Anwendung. Dieser Grundsatz gilt in jeder Methodik, welchen Inhalt sie auch behandeln mag. Alle Mechanik ist tot, wenn sie des musikalischen Geistes entbehrt. Damit sei nicht der Stab gebrochen über Theorien, die die Hand wirklich zur Maschine machen wollen, auch nicht einmal über äusserliche Hülfsmittel, die je nach den Bedingungen der Bauart der Hände oft fördernd, oft zwecklos angewendet werden. Es muss nur der Zeitpunkt nicht verabsäumt werden, wo das Mechanische in den Dienst des Geistes tritt.

Sobald die Finger den ersten Schritt in der Unabhängigmachung getan haben, müssen sie lernen, sich im Bedürfnisse höherer Anforderungen ihrer Fähigkeiten bedienen. Mit dem Gymnastischen muss das Musikalische nicht nur gleichzeitig angeregt werden, sondern jenes muss sein Ziel in dem letzteren suchen. Die ganze Ausdehnung dieser Aufgabe in dem vorliegenden Werke zu erschöpfen, kann natürlich nicht beabsichtigt

sein. Der musikalische Gehalt wird seine besondere Analyse erhalten; den Parallelismus zwischen technischem und inhaltlichem Fortschreiten auf allen Punkten durchzuführen, ist deshalb unzulässig, weil jede Individualität ihren besonderen Entwickelungsgang nimmt, und etwas Allgemeingültiges nur in einer gesonderten Betrachtung des technischen und musikalischen Teiles zu ermöglichen ist. Es wird daher nur für das erste Stadium ein Fingerzeig für die Verbindung des Mechanischen mit dem Geistigen erteilt, und bei den übrigen Kapiteln nur im allgemeinen die Beibehaltung dieses kombinierenden Lehrganges vorausgesetzt.

Die starre Geschlossenheit und rhythmische Zusammengedrängtheit mechanischer Studien, die überwiegende Monotonie dieser Elemente nach Dynamik und Taktmaass ist selbst in rein technischem Sinne nur von einseitiger Bildungskraft. Zunächst ist es der Rhythmus der praktischen kleinen Musikstücke, die hier zur Anwendung kommen, der in seiner grösseren Mannigfaltigkeit auch die Gefügigkeit der Finger in einer ganz anderen Weise bestimmt, als eine einseitige Gleichmässigkeit mechanischen Taktmaasses. Die Bewegungen in kräftiger Präzision und Ausdauer sind Sache der Fingerübungen, ihre Freiwerdung, Natürlichkeit, Weichheit und Grazie vollendet sich erst im Eingehen auf Kompositionen. Beide Seiten des Klavierspiels stehen zueinander wie Regel und Beispiel, Grammatik und Lektüre, Schule und Leben. Eine zu lange Auseinanderhaltung derselben wird immer mit dem Nachteil einer gewissen technischen Rohheit verbunden bleiben. Die Mechanik muss klingender Geist, und der musikalische Geist seelenvolles Fingerspiel werden.

Die praktische Literatur, die hier eintreten kann, umfasst natürlich ein beschränktes Material, einen meist auf fünf Töne hingewiesenen Umfang. Was sie aber den mechanischen Kenntnissen hinzubringt, ist grössere Mannigfaltigkeit des Rhythmus, eine freiere, nicht so gedrängt sich auslegende Betätigung des rein Mechanischen, und die Erhebung der sinnlichen Mittel in das Interesse der musikalischen Empfindung. — Das rein Mechanische wird hier namentlich mehr vom Akzente belebt werden müssen.

Im vorangehenden technischen Teile wurde derselbe noch nicht gefordert. Wo auf Gleichbildung der Kraft gesehen wird, kann der Akzent nachteilig wirken, indem er die unbetonten Töne leicht zu sehr in den Hintergrund drängt. Es muss überhaupt erst eine gewisse Kraft des Anschlags und Sicherheit in der Egalität erworben sein, bevor der Akzent eingeführt werden kann. — Ist das Fingerspiel für denselben reif geworden, so

gewinnt es allerdings in ihm ein sehr förderliches Mittel zu neuer Kraft und Elastizität. Im praktischen Teile nun wird der Akzent behufs einer übersichtlichen Darstellung und eines tiefer eingehenden rhythmischen Verständnisses notwendig, und wird von hier aus auch in die mechanischen Studien übergehen dürfen. Die Anfänge und Haupteinschnitte aller Takte erhalten eine über die gewöhnliche Tongebung hinausgehende Kraftanspannung, die übrigen Töne eine zwar deutliche, aber minder hervortretende Kernhaftigkeit. Dies gibt technisch und geistig ein neues Element.

Zudem bedingt die ehemalige Emanzipation der Handstücke von dem Parallelgehen der Hände einen feineren Lokalinstinkt der Finger und eine freiere Schnellkraft des Geistes, und die maschinenartige Bewegung im gewohnten Geleise weicht einem geistigen Bedürfnis.

Einen ferneren Gewinn bringt die praktische Literatur in dem Hinzutreten langer Töne. Die im Anfange langsame Bewegung der Fingerübungen war etwas anderes. Sie wurde aus mechanischen Ursachen verlangt, und der Gedanke wurde dabei nur auf die Genauigkeit äusserlicher Ausführung hingeleitet. Die Töne behielten nur im Sinne ihres mechanischen Gewichtes Bedeutung. Jetzt aber erhalten sie durch die Melodiegebung einen musikalischen Sinn. — Zwei grosse Hauptfaktoren treiben das Gebäude der Musik aus ihren Keimen hervor: Gesang und instrumentale Erweiterung. Die letztere wurde in den Fingerübungen und schnelleren Noten der Handstücke in Angriff genommen, der Gesang kommt jetzt in den langen Noten hinzu. Wenigstens tritt er in ihnen entschiedener in sein Recht, als in gesanglichen Momenten, die wohl hier und da auch in passagenartigen Stellen vorlagen. Die Finger werden also nicht bloss spielen, sondern auch singen müssen. Längeres Aushalten auf den Tasten wird hier schon derjenigen Druckkraft vorarbeiten, die wir später genauer als den Kern des gesanglichen Anschlags kennen lernen werden.

So erhalten also im Praktischen die Finger die genannten rhythmischen und toninhaltlichen Erweiterungen als Ergänzung zu dem Technischen, und das Gehör des Spielers wird durch melodische und harmonische Reize angeregt. Was hier auf dem elemantaren Standpunkte ausführlicher nachgewiesen wurde, erfüllt sich fortdauernd in der Folge, für welche, wie bemerkt, ein stetes Übergehen der Mechanik in das Musikalische vorausgesetzt wird. Das letztere wirkt immer ergänzend auf das rein Technische, das bei fortgesetzter Abgeschlossenheit etwas Rohes an sich tragen würde. Mit dem Weiterschreiten der Mechanik muss

der Geschmack nicht nur gleichen, sondern besser noch voraneilenden Schritt halten.

---

Die nächste Erweiterung der Mechanik besteht in Vergrösserung und Verengerung des von fünf Fingern bei stillstehender Hand zu umfassenden Raumes. Die engere Lage entsteht, wenn die fünf Finger einen kleineren Raum als den von fünf Untertasten bespielen, z. B. c cis d e fis. Die engste Lage entsteht durch chromatische Besetzung der Tasten: c cis d dis e. Weitere Lagen werden gebildet, wenn die Finger über den Raum von fünf benachbarten Untertasten hinausreichen: z. B. c d fis gis ais. Für die Praxis ist es nicht unpassend, die Fingerübungen von Anfang an nur in Zahlen aufzuschreiben und die Lage, in welcher sie auszuführen sind, dem Bedürfnis entsprechend verschieden anzugeben. So wird z. B. für die Normallage die Reihenfolge c d e f g festgesetzt, und die Summe aller Fingerübungen auf solche. Hierauf wird dieselbe Summe auf die Lage c e f g a oder c e fis gis ais oder c e g a h usw. übertragen und durchgeübt. Der Schüler hat die Übertragung leicht, macht sich nach den einfachsten Regeln der Kombination und Permutation die Zahlentabelle selbst, und das Ganze erfordert schriftlich nur wenig Raum.

Alle möglichen Lagen aufzuzählen, ist ebensowenig nötig, als sie durchzuüben. Schwerlich hat je eine normal gebildete Hand alle möglichen Fingerübungen in allen möglichen Formen studiert. — Jede Hauptgattung wirkt auf die andere, die vollkommene Weichheit aller Bewegungen und Leichtigkeit in dem Willfahren aller Glieder und Gelenke ist das Hauptziel, und dieses wird oft mehr durch die Art als durch die Menge der mechanischen Übungen gewonnen. Zudem haben die Hände verschiedene Naturen. Die eine gewinnt das Wesentliche schon durch die Hälfte der hier bis jetzt verzeichneten Übungen, die andere wird des ganzen Umfanges bedürfen, um die rechte Qualität des Anschlags zu erreichen. — Ebenso ist das Bedürfnis der Ausdauer bei einer und derselben Art von Übungen verschieden, was die eine Hand spielend erwirbt, erringt sich die andere durch unsäglichen Fleiss.

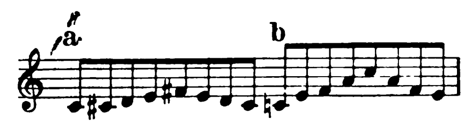
Die eben angegebenen Grenzen lassen sich nach beiden Seiten noch erweitern und eröffnen noch neue Aufgaben. Die enge Lage kann sich durch Auslassen von Fingern noch mehr zusammenziehen und die weite durch Aufgeben eines gleichzeitigen Besetzthaltens aller fünf Tasten vergrössern. So kann z. B. durch Übergehung des zweiten Fingers die chromatische Englage von c bis dis gelegt, durch Auslassung mehrerer Finger

von c bis d, in engster Form von c bis cis gebracht werden, wobei c mit dem Daumen cis mit dem fünften gespielt wird. Die Mechanik muss, wenn sie unter Umständen auch nicht der ganzen Summe aller auf einen Begriff gehenden Fälle zur Übung bedarf, doch die Hauptunterschiede sämtlich versuchen. Auch die engste Lage muss erst langsam, dann bis zur Trillerschnelligkeit geübt werden. Dies führt auf die Fälle in allgemeiner Form, wo zwei chromatisch beisammenliegende Töne mit nicht benachbart liegenden Fingern als Triller geübt werden, beispielsweise in folgenden Zusammenstellungen: 2 und 5, 2 und 4, 3 und 5. Die Hand kann dabei gefesselt, halb gefesselt und frei stehen; es können mehrere Finger festliegen, oder einer, oder keiner, z. B. h und d können mit den Fingern 1, 5 festgehalten werden, und c, cis mit 2 und 4 trillern. Diese Übungen führen auf die Triller in allgemeinstem Umfange, die im Grunde in das Kapitel stillstehender Studien mit hinein gehören. Auch sie müssen in allen möglichen Fingerkombinationen geübt werden, also mit folgenden Gruppen: 1 2, 1 3, 1 4, 1 5, 2 3, 2 4, 2 5, 3 4, 3 5, 4 5, und zwar in halben Tönen sowie in ganzen. — Bis zur vollendeten Schönheit werden sie freilich im ersten Studium der Mechanik noch nicht gelangen; es wurde aber eben bereits darauf aufmerksam gemacht, dass beim Fortschreiten zu neueren Aufgaben auf die früheren fortwährend zurückzublicken sei, und die noch nicht ganz gelösten Schwierigkeiten beständiges Übungsmaterial bleiben müssen. Dasselbe gilt von den Tremoloübungen, die in einfachster Gestalt schon unter den ersten Fingerübungen vorkommen, als selbständiger Zweig aber eine bevorzugte Beschäftigung auch ferner in Anspruch nehmen.

Gleiches ist über die Spannungen zu sagen, welche einen eigenen Zweig von Technik, eher als Triller und Tremolo ausmachen, da sie Grundlagen eines weit ausgelegten Gebietes von Formen sind. Sie werden als solche auch später erst am geeigneten Orte ihre Ausführung erhalten. Hier lernt die Hand mehr versuchsweise als ernsthaft ihr Gebiet kennen. — So lange die feststehende Hand den Raum noch bedeckt, den sie bespielt, hat die Spannung erst ein mittleres Maass angenommen. In erweiterter Gestalt nötigt sie die Hand, ihre ruhige Stellung aufzugeben und nach der Seite der äussersten Töne sich zum Anschlag ein wenig hinzuziehen. — In der Mitte können Finger auf der Taste festliegen oder nicht; am besten übt der erste Fall die Dehnung der äusseren Finger, auf die hier am meisten ankommt. Doch müssen auch die Entfernungen der übrigen Finger untereinander durch fleissiges Üben an der Klaviatur, und ohne die letztere an jeder geradlinigen Fläche,

oder wohl gar durch Unterstützung der andern Hand, ohne Anlehnen an festen Widerstand erweitert werden. — Von dem bis jetzt errungenen Standpunkt aus ist aber aus Rücksicht für die feste Formbildung der Hand nur beiläufig auf diese Studien einzugehen und mehr an dem Umfange der Sexte, Septime, höchstens der Oktave festzuhalten. Denn die gekrümmte Fingerhaltung und die Federkraft des Anschlags gehen bei weiteren Anstrengungen verloren.

Verbindet sich die Normallage mit einer weiteren oder engeren, oder treten die letzteren unmittelbar zusammen, so bildet sich eine neue Gattung mechanischer Studien, die in einer Seitenbewegung oder Seitenfortrückung der Finger besteht. Bisher hielt die Anschlagstätigkeit an der senkrechten Linie fest, hier muss sie gleichzeitig mit derselben eine horizontale verbinden. — In folgendem Beispiele rückt jeder Finger, sobald die Figur bei b begonnen




in horizontaler Richtung ein wenig nach rechts, und würde, wenn die enge Lage wiederkehrte, um ebensoviel wieder nach links zurückgehen müssen. Im Anfange ist die horizontale Bewegung genau der senkrechten voranzuschicken; die Finger müssen erst sorgfältig die für eine Lage nötige ruhige Stellung eingenommen haben, bevor sie zur senkrechten Anschlagsbewegung übergehen. Was aber eine gute Methode im Anfange sondert, muss sich später zu einem Einzigen verschmelzen. In Wirklichkeit wird der Finger bei geläufiger Behandlung solcher Fälle zu bogenartigen Anschlagsbewegungen gezwungen. Dem Fingergefühl ist dabei praktischerseits der Rat zu erteilen, die senkrechte Fallbewegung im Vordergrunde der Willensbetätigung zu lassen, damit das herabperlende Moment des Anschlags nicht leidet. Denn gar zu leicht geht der letztere in solchen Fällen auf eine so flache Betätigung zurück, dass der Finger die Taste nicht mehr fallend, sondern wischend herabdrückt, was einer der grössten Fehler ist. — Perlend muss der Anschlag unter allen Umständen bleiben: der freie Fingerschwung gleich dem freien Hammerschwung muss ein edles freies Tonelement bilden.

Sobald die Mechanik die bis jetzt innegehaltenen Grenzen, nach welcher Richtung es sei, überschreiten will, bedarf sie neuer Mittel. Wir betrachten zuerst den Fall der Fingerbetätigung für noch engeren Raum als den in zwei chromatischen Nachbar-

tönen enthaltenen und gehen dann zu den die Klaviatur auf und nieder wandelnden Formen über.

Der erste Fall tritt ein, wenn ein einziger Ton in Wiederholungen von zwei oder mehreren Fingern bespielt wird. Sowohl die Mechanik als die Tongebung ist hier zu einer vom Bisherigen wesentlich abweichenden Modifikation gezwungen. Die Töne können hier nicht gebunden werden, und der Fingeranschlag wird zu einer Betätigung der Vorderglieder genötigt, die bisher in ruhiger Krümmung verharrten, mittels welcher sie eine rein passive, widerstehende Kraft, aber keine bewegende ausübten. Diese beiden Unterschiede sind gegen die bisherige Regel von erheblicher Bedeutung.

Der zweite Fall, in welchem ein freierer Spielraum auf der Tastatur eröffnet wird, bildet den Übergang zu dem Felde, in welchem so recht eigentlich das Tonelement des Klavierspiels seinen Boden hat, und in dessen Betretung die Bedingungen der Reproduktion der eigentlichen Literatur enthalten sind. Obwohl beide Fälle sich natürlich aus den bisher behandelten Elementen entwickeln, bekunden sie doch in ihrer Form etwas so eigentümlich Neues, dass in ihnen ein wichtiger Fortschritt der Mehanik vor Augen liegt, und sie deshalb einem neuen Kapitel zu überweisen sind. (Besonders scharf achte man von Anfang an darauf, dass die Ausbildung der linken Hand hinter derjenigen der rechten nicht zurückbleibt. Wurden die technischen Studien gründlich betrieben, so ist wohl kaum eine auffallende Ungleichheit beider Hände zu befürchten. Trat sie durch Versäumnis des Lehrers doch ein, so wird man sie durch Spezialetüden beseitigen müssen. Als Hauptwerke kämen da Eduard Krauses „Schule der linken Hand", Hug, H. Berens' „Die Pflege der linken Hand", op. 89, 2 Hefte, Cranz, oder Czernys op. 399 (s. o.), fürs Anfangsstadium Czernys op. 718, 25 Etüden für die linke Hand, daneben Etüden von Birkedal, Germer op. 41, H. Köhler op. 302 (Schule der linken Hand), Ed. Marxsen (op. 40), Schytte (op. 75) usw. (vgl. Eschmann-Ruthardt, a. a. O. Rubr. 44, 6. Aufl. S. 88f.) in Frage. Übrigens sehen alle modernen Studienwerke, besonders C. L. Hanons ausgezeichnete Etüdensammlung „Der Klavier-Virtuose" (Junne-Schott), auf völlige Gleichberechtigung der linken Hand. Ein andres modernes belgisches Studienwerk, Emile Bosquets „Moderne Technik des Klaviervirtuosen" (Junne-Schott 1904), entwickelt durch die noch empfehlenswertere umgekehrte gleichzeitige Ausführung der Spielfiguren der rechten Hand durch die linke mit demselben Fingersatz deren Unabhängigkeit und stärkt zugleich damit das pianistische Sehvermögen. Dies letzt-

genannte Werk fordert des weiteren frühzeitiges Transponieren der Übungen, ein Studium des Fortrückens der Hand ohne bzw. mit Verlassen der Tasten und mittels Unter- und Übersatzübungen, steht also darin wie in der Anschauung von der Alleintätigkeit des Vorderarms ganz auf altem Boden, auf ganz modernem jedoch in seinem neuartigen, durchdachten technischen Übungsmaterial).

---

# Sechstes Kapitel.

## Das Staccato mit dem Fingergelenk und mit der Fingerspitze. Wiederholte Tastenanschläge. Das Halbstaccato und Carezzando. Fortrückende Übungen. Die Mechanik des Unter- und Übersetzens. Das Tonleiterspiel und seine Bedeutung.

Sämtliche bisher erörterte Formen gehören der Kategorie des gebundenen oder Legatospiels an. Dasselbe bildet nicht nur ideell den angemessensten Anfang der Studien, insofern es das elementare Verhältnis der Tonfolge repräsentiert, sondern ist auch für die Finger am bildsamsten, weil sie in einer unmittelbaren Beziehung aufeinander bleiben.

Das direkte Gegenteil von diesem ist das Staccato- oder das gestossene Spiel.*) Hier hält nicht der eine Ton so lange aus bis der nächste kommt, sondern zwischen beiden liegt eine Zeitlänge, die von keinem Klange erfüllt ist. Der Anschlag der Finger führt dies aus, indem das Aufheben des einen eher erfolgt, als das Niederfallen des anderen. Es fehlt hier im Fingergefühle nicht minder die unmittelbare Beziehung der einen Kraft zu der anderen, als in den Tönen. Das Gehör hat die Verbindung mit Hilfe des kombinierenden Verstandes wieder herzustellen, und in der Vereinigung zweier sich widersprechender Momente liegt der eigentümliche Charakter des Staccato. Würde die natürliche Verbindung der Töne das einfache Schöne repräsentieren, so ist der Eindruck des Staccato als Reizendes zu bezeichnen.

Der Begriff der Gleichheit muss auch das Staccato charakterisieren. Ohne denselben kann sich kein Schönes auf dem Klavier gestalten. Die Egalität des Staccato beruht in der gleichen Stärke und Ausdehnung der zum Gehöre gelangenden Ton-

*) Passenden Übungsstoff zum Studium aller Staccato-Arten verzeichnet Rubrik 16 und 17 von Eschmann-Ruthardts Wegweiser durch die Klavierliteratur, Leipzig, Gebr. Hug. 6. Aufl. 1905, S. 66—68.

elemente, mithin auch in der gleichen Länge der leeren Zwischenräume. Die Finger haben daher mechanisch gleiche Bedingungen in allen Anschlagsmomenten anzustreben; Ausholen, Niederfallen und Zurückspringen müssen dynamisch und räumlich gleichartig gebildet werden.

Das Staccato hat der Tongebung nach verschiedene Bedeutung, verschiedenen Klang und Ausdruck, und dem entsprechend zeigen sich auch in der mechanischen Ausführung Unterschiede. Geistiges und Mechanisches muss natürlich innigst in Eins fallen, wie überhaupt Geste und Gedanke.

Alle Arten hier schon aufzuführen, liegt nicht im Plane der empirisch-praktischen Methode dieses Systems. An geeigneter Stelle werden sie sämtlich an die Reihe kommen; wir beginnen mit der Staccatoart, auf welche der Verlauf der bisherigen technischen Entwicklung hinführt.

Bei der Wiederholung eines und desselben Tones durch mehrere Finger ist ein Staccato unvermeidlich, und wie die bis jetzt geschulte Hand die Fähigkeiten hat, sind zwei Arten der Ausführung möglich. Die eine unterscheidet sich von der bisher gewohnten gebundenen nur dadurch, dass der im Anschlage fungierende Finger die Dauer seines Ausharrens auf der Taste verkürzt. Sonst bleibt hinsichtlich der Form und Bewegung alles beim Früheren. Der Finger holt aus, schnellt herunter und sogleich wieder zurück*), der folgende tut dasselbe usf. Entfernung und Kraft der Töne sind sich gleich. Die Ruhe der Hand muss beibehalten bleiben. Bei der anderen Ausführungsweise streicht die Fingerspitze über die Taste, sie schlägt in die Innenfläche der Hand hinein, so dass nach vollendetem Anschlag die Nagelfläche mit der Taste einen spitzen Winkel bildet. Auf diese Weise macht ein Finger dem anderen Platz, die Hand zielt mit 2, 3, 4, selbst allen 5 Anschlagsgliedern nach einem und demselben Punkte, wofern auf einer und derselben Taste ein wiederholter Anschlag gemacht wird. Während des Anschlags der folgenden Finger hebt sich der erste wieder in die ausholende Stellung. Dieses Staccato hat übrigens eine ganz allgemeine Bedeutung und kommt auch bei verschiedenen Tönen vor.

In der ersten Manier war die hammerartige Auf- und Niederbewegung des ersten Gliedes am Knöchel das mechanische Hauptmoment, bei der zweiten ist die Mechanik der Fingerspitze, die gymnastische Geschicklichkeit und Kraft des Vordergliedes,

*) Ohne nachfolgenden Druck; das Zurückgehen des Fingers ist ein Zurückprallen und erfordert keinen neuen Impuls (Riemann, a. a. O. S. 17).



oder beider Vorderglieder das Entscheidende. Die erste fusst auf der bisherigen kernigen Tongebung, die zweite auf grösserer Kürze, Feinheit und Geschmeidigkeit. Die erste hebt für Ohr- und Fingergefühl mehr das Moment der Trennung hervor, die zweite neigt durch die Art der nacheinander nach Innen gleitenden Tongebung mehr zu einer Symbolik des Verbindens der getrennten Elemente. Dort sprangen die Finger ohne den Hang der Bindung einer neben dem anderen in die Höhe, hier schmiegt sich ein Finger dem anderen entgegen.

Wir haben jetzt eine wesentliche Erweiterung genommen und müssen uns über die Ausdehnung derselben orientieren.

Zuvörderst sei jeder Art ein Name beigefügt. Die erste heisst Staccato mit dem Fingergelenk, worunter genauer das Knöchelgelenk zu verstehen ist. Man kann sie auch, da der Finger im Ganzen seine Form beibehält, Staccato mit dem ganzen Finger nennen. Der Finger ist in einem Gusse und einer Form der Anschlagshebel. Die zweite Art heisst Staccato mit der Fingerspitze.*) — Nun gibt es aber, genau genommen, noch ein drittes Staccato, welches sehr nahe liegt, indem es sich aus der Vereinigung der beiden vorigen bildet. Das erste Fingerglied hebt sich, und während es herabfällt, schlägt das Vorderglied nach Innen. Diese Art wollen wir jedoch nur als Modifikation der zweiten bezeichnen, indem sie dem Fingergefühle nach sich mehr an die letztere anlehnt und überall von selbst da eintritt, wo grössere Kraftgebung verlangt wird.

Die alte Theorie, welche nur die Unterschiede des Klanges, aber nicht die Vorgänge in der mechanischen Ausführung beobachtete, unterschied die Staccatoarten nach dem Grade, in welchem der Ton verkürzt wurde. Das Staccato mit dem Punkt bedeutete, dass ihm die Hälfte, das mit dem Strich dass ihm drei Vierteile seines Wertes entzogen werden sollten. Eine bestimmte Regel für die Mechanik resultiert hieraus nicht; man kann nicht sagen, dass das Staccato mit dem Strich, wie manche wollten, durch die Fingerspitze, das mit dem Punkte durch den ganzen Finger oder das Handgelenk auszuführen seien. Mit

*) Eine ältere heute veraltete Abart des Fingerspitzenstaccato war das carezzando A. de Kontskis (vgl. S. 103), ein zartes Streicheln der Taste durch die nach innen bewegten Fingerspitzen. Heute kennt man als ähnliche Abarten nur das portierte staccato, ein Herausheben des Tones aus der Taste bei gehaltener Masse und luftiger Armführung, und das sehr ähnliche gewischte portato (Breithaupt, a. a. O. S. 96: „Man rutscht mit beherrschtem Arm auf dem Polster leicht über die Taste heraus, und zwar mehr dem legato als spitzigen staccato angenähert").

dem Handgelenk lässt sich wohl das kürzeste erzielen, das feinste mit der Fingerspitze. — Der Mechanik sind diese Unterschiede bis jetzt noch gleichgültig; es kommt ihr zunächst darauf an, dieselben überhaupt erst zu studieren.

Das Staccato mit dem ganzen Finger bedarf keiner neuen Übungen, es kann die Studien mit stillstehender Hand anwenden. Die Tongebung muss anfangs stark sein, die sonstigen Formregeln erleiden keine Ausnahme. Das Staccato mit der Fingerspitze legt zum erstenmale der Handhaltung eine Abweichung auf, und zwar zunächst bei dem Einüben. Bisher fasste die Formregel den Finger als Ganzes auf, als Hammer, und setzte das erste Glied (von der Handfläche aus) als den Stiel desselben in Bewegung; die beiden Vorderglieder hatten keine aktive, sondern nur eine passive Kraftbetätigung. Jetzt ändert es sich, das erste Glied bleibt ruhig, und die beiden anderen, besonders das Vorderglied, werden aktiv. Dazu ist aber die gekrümmte Haltung hinderlich, sie gestattet kein rechtes Ausholen, sie raubt der Anschlagskurve die Hälfte ihrer Ausdehnung. Vielmehr muss sich das Vorderglied entweder ganz oder wenigstens annähernd lang auslegen und zum Anschlag nach innen schnellen. Nach dem letzteren liegt der Nagelrand an der Taste. Soll diese Übung recht plastisch bestimmt ausfallen, so lässt man die ganze Innenfläche des Fingers die Taste berühren und während des Hineinschnellens die Spitze so weit die Taste herabdrücken, dass der Klang vernehmbar wird. Dies wird die leiseste Tongebung zur Folge haben. Später nähert sich der Finger mehr seiner gekrümmten Form und hat in bezug auf die Tonstärke noch eine Reihe von Übungen zu überwinden. Das Vorderglied bewegt sich in verschiedenen Angriffsformen gegen die Taste, teils schlagend bei stärkerer Tongebung, teils weicher ziehend oder gleitend bei sanfterer. Die spätere Praxis beschränkt sich auf den zweiten Fall; der erste mit dem Langausstrecken ist der Übung halber zu empfehlen, indem er die Elastizitat der Fingerspitze am meisten herausfordert. Ausgezeichnet übend ist es, mit einem einzigen Finger ganze Tonleitern in dieser Weise zu spielen.

Beide Arten können sich nun mit dem Knöchelgelenkstaccato*) verbinden. Es hebt sich also das Knöchelglied, und das Vorderglied greift entweder lang ausgestreckt oder ein wenig gekrümmt aktiv in den Anschlag ein. Hauptsächlich zwar wird dieses Staccato bei starker Tongebung angewendet, aber nicht ausschliesslich, es muss auch den leisesten Ton hervorbringen können.

---

*) Die moderne Technik verwirft das ermüdende Knöchelgelenkstaccato überhaupt.



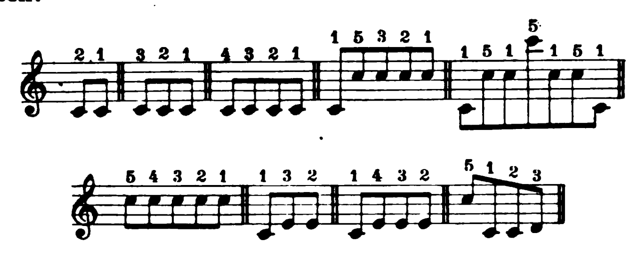
Der Daumen vollführt diesen Anschlag schwerer und nicht ganz in der plastischen Bestimmtheit wie die anderen Finger. Sein Vorderglied bewegt sich zwar auch nach innen, aber zugleich schräg nach unten, weil sonst kein Ton hörbar würde. Hier herrscht also eine Richtung, die sich zwischen zwei Linien teilt, während bei den übrigen Fingern die Kurve in einer Richtung festgehalten wurde. Die Betätigung des Daumens richtet sich wie die der übrigen Finger nach der Tonstärke, beschränkt sich bei leisem Klange auf die Aktivität der Spitze, nimmt bei starkem die ganze Hebellinie in Anspruch.

In näherer Anwendung wird nun diese Staccatoart beim wiederholten Anschlag einer Taste durch mehrere Finger verwertet. Die Hand nimmt dabei eine etwas zusammengedrückte Form an, weil sie mit allen Fingern nach einem und demselben Punkte hinzielt. In der Spielneigung der Finger liegt es, den Daumen für den letzten Anschlag einer bestimmten Fingerfolge aufzubewahren, und die Finger, je weiter sie von dem Daumen entfernt sind, um so früher anfangen zu lassen; es kommt dies von der natürlichen, den Fingern angeborenen Eigenschaft, mit dem Daumen sich zu berühren; denn es ist gegen die Neigung des Fingergefühls, sich nach der Seite des fünften zu einem Zusammenschliessen zu gestalten. Derselbe Grundsatz wirkt auch bestimmend in Repetitionsfiguren, die den Daumen nicht gebrauchen. — Zweckmässig ist es für die Praxis, den ersten anschlagenden Finger so weit in die Höhe zu heben, dass seine Spitze hoch über die Handfläche zu stehen kommt, die andern Finger in eine dieser Höhe nahe kommende Ausholungsweite zu erheben, und dies Verfahren bei jeder Wiederholung zu erneuern; dies kräftigt am meisten und wirkt auch auf die Elastizität der Fingerspitze, deren Beteiligung besprochen wurde. Die hierher bezüglichen Beispiele teilen sich in zwei Klassen; entweder tritt die Wiederholung auf einer Taste rein ohne andere figurative Bestandteile ein, oder sie mischt sich mit anderen Figuren.*)

*) Ad. Kullaks System des Staccato ist veraltet, da es auf der Aktivität der Knöchelgelenke und des Handgelenks fusst. Wirklich moderne Anschauungen über das Armstaccato hat nach Plaidy zuerst H. Riemann (Aktivität des Gesamtorganismus vom Oberarm bis zu den Fingerspitzen) formuliert, die dann namentlich von Rud. Breithaupt (a. a. O. S. 51, „Der Staccatobegriff") aufgegriffen und erweitert wurden. Letzterer vertritt die modernste Anschauung mit den Worten: „Das echte staccato (staccatissimo) ist eine Vibration der gesamten, fixierten Masse vom grossen Rückenmuskel aus. Hand und Handgelenk, Unterarm und Ellbogengelenk sind bei starker innerer Spannung der Haupt-Rückenmuskel (nicht mit Krampf oder Steifheit!) fest fixiert. Man setzt diese gespannte Masse auf den Impuls hin in eine rasche, zitternde Bewegung und erreicht ein staccato in der grösstmöglichen tonalen Reinheit bei grösstmöglicher Repetitionsgeschwindigkeit ... Dieses echte staccato, die Bebung (Riemann: Vibrieren der Hand), entspricht

Es sei gestattet, an dieser Stelle abermals darauf hinzuweisen, dass das Prinzip des Fingerwechsels, ohne welches schnelle Repetitionsfiguren ganz oder nahezu unausführbar werden, heutzutage vielfach auch bei leichten und langsamen Tastenwiederholungen angewandt wird. Selbst wenn man die auf diese Weise sich ergebenden Fingersätze nicht gerade als notwendig bezeichnen will, muss man doch zugeben, dass dieselben im allgemeinen dem Anschlag Weichheit und Geschmeidigkeit verleihen, und dass sie geeignet sind, insbesondere das Legato bei Tastenwiederholungen zu erleichtern.

In folgenden Beispielen ist eine Übersicht der Hauptformen enthalten:



Auch bei indirekten Repetitionen wird vielfach durch Fingerwechsel die Deutlichkeit und Leichtigkeit des Anschlags schneller gewonnen. Daher Pralltrillerfingersätze wie folgende: 1 3 2; 2 3 1; 1 4 3; 2 4 3 usw. usw. Viele angesehene, moderne Klassikerausgaben halten mehr oder minder konsequent an den soeben genannten Gesichtspunkten fest, so z. B. die Arbeiten von Bülow, Herm. Scholtz, Klindworth, Riemann, Germer u. a.

---

dem gleichen Vorgang des Geigen- oder Cellostaccato. Ein gut übendes Beispiel für den Fingerwechsel bei langen Repetitionen eines Tones bietet z. B. die auf einem Ostinato aufgebaute achte Variation in Karl Nawratils op. 15 (Rahter). Weiteres Material bei Eschmann-Ruthardt, a. a. O. Rubr. 37. „Das echte staccato", lehrt die Deppe-Methode, (Breithaupt, a. a. O. S. 97) „ist Spannungssache und sitzt in der Fingerspitze, sonst nirgends!" — Während die ältere staccato-Theorie von Stoss, Schlag und Zurückprallen der dasselbe hervorbringenden Finger spricht, lehrt die moderne Technik (Breithaupt, a. a. O. S. 96): „Die reine Bebung mit gehaltener Masse ergibt das duftigste, zarteste staccato; denn je geringer der Aufschlag, um so schöner der Ton, und je geringer der Gewichtsfall, um so klingender die Wirkung." Jedenfalls beherrscht uns das Prinzip, dass das staccato nicht durch Schlag eines Teiles der Teilmasse produziert wird, sondern grade entgegengesetzt von der Taste aus durch Repuls und einfache Repetition zu erreichen ist. Daneben gibt es nur noch das sog. „Schwungstaccato" mit geschwungenem Ober- und Unterarm, Fall und Rückfall des Hand- und Armgewichts. Das moderne staccato ist glanzvoll und warm, das ältere mehr trocken und spitzig.

Den passenden Übergang zu den fortrückenden Übungen kann das z. B. in Mendelssohns „Frühlingslied" vorkommende angebundene Staccato mit einem „bei Tragen des ganzen Armes hervorgerufenen gesponnenen Gleiten ohne schroffe Rückung" (Breithaupt) bilden.

An die hier erwähnten Anschlagsarten schliesst sich eine neue an, zu der die Hebung des Handgelenkes oder Armes gewissermaassen einen Übergang macht. Es ist das Halbstaccato, das durch einen Bogen über den üblichen Zeichen des Staccatos, Strich oder Punkt, angedeutet wird. Die Praxis wird hier längst vorgegriffen, und die Anwendung dieser Anschlagsfarbe nicht so weit hinausgeschoben haben, wie die Theorie, welche zu ihrer Besprechung im Gange des bisherigen Systems nicht recht den geeigneten Übergang fand.

Das Halbstaccato (Riemann: quasi staccato con bravura) ist eine Vereinigung des Legato und Staccato; es hat etwas von dem singenden Anschlag in sich und vereinigt damit eine der beim Staccato besprochenen Hebungen des Fingers, der Hand, des Armes oder der Kombinationen unter diesen genannten Schwingungen. Der Finger drückt die Taste, kurz anfassend und zu singender Bedeutsamkeit erklingen lassend, nieder, hält sie aber nur drei Vierteile des vorgeschriebenen Notenwertes aus und schwebt dann in die Höhe. Die Klangstärke kann vom leisesten Hauche durch alle Mittelstadien bis zur gewichtigsten Fülle gesteigert werden. Einzelne Töne erhalten ebensogut den zartesten, duftigsten Charakter als rezitierende oder deklamierende Tonfülle, Akkorde werden besonders in der Bedeutung einer leicht dahin schwebenden Begleitung dieses Anschlages bedürfen, in anderen Fällen aber jede Farbe mit ihm verbinden können. Zu recht innerlicher, tief zu erfassender Betonung wird ebenfalls dies Halbstaccato das geeignetste Mittel abgeben.

Die Grösse der Bedeutsamkeit des Tones steht zunächst mit der Grösse des Druckes und des Aufschwunges in natürlichem Verhältnisse. Je gewichtiger die Note, um so grösser wird die Hebelmasse sein, die sie in Erschütterung versetzt. Bei der stärksten Note schwebt der Arm, bei der mittelstarken die Hand, bei der leisen der Finger in die Höhe, bei der leisesten wird sich sogar nur die Fingerspitze nach innen ziehen. Gewöhnlich wird dieselbe Hebelmasse, welche den Anschlag ausgeführt hat, sich auch an dem Aufschwung beteiligen. Wie aber schon öfter bemerkt, entwickelt sich in zweiter Linie auch eine entgegengesetzte Symbolik, wenn gerade umgekehrt die leiseste von dem Finger ausgeführte Tongebung das Aufschwingen des Armes oder der Hand in Anspruch nimmt. —

Ganz materiell gedacht ist die Gestikulation bedeutungslos, sobald nur die Fingerspitze den Ton richtig bildet; denn die Berührung des Hammers ist ja nur eine momentane. — Beim Aufschwunge nach dem Anschlag mag diese Ansicht ein gewisses Recht behalten; der Aufschwung vorher und für den Anschlag entzieht sich selbstverständlich aber einer solchen Annahme. — Ein gewisses Maass der Gestikulation hat seine Berechtigung in jedem Sinne; ein vollkommen toter Mechanismus soll nimmer im Spielen erzeugt werden: die Hand muss die Eigenschaften der toten Mechanik nur in Hinsicht der Gefügigkeit haben, gleichzeitig aber das Prinzip des Willens und des Veranlassens dieser Gefügigkeit mit besitzen. Sie muss also nebenbei lebensvoller, beseelter Mechanismus sein. Jede Geste hat ihren Sinn, und das Psychische hat einen feinen, aber nicht abzuleugnenden Einfluss auf die ganze Mechanik, so sehr dieselbe auch von physikalischen Bedingungen abhängt. — Die Art und Weise der Nervosität im Anfassen der Taste ist nur durch innerliches Verständnis zu erwecken, und kann nur von diesem aus in die Theorie der Mechanik übergehen.

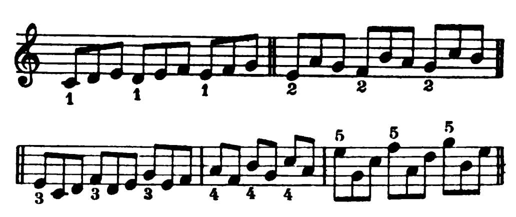
Eine noch besondere Art dieses Halbstaccato ist das von Kontski in seiner Schule ausführlich besprochene Carezzando, welches in dem Streicheln der Taste besteht, und auch in der Praxis von diesem Virtuosen häufig angewendet wurde. — Kalkbrenner erwähnt desselben mit dem ähnlichen Ausdrucke caresser, und Chopin soll es gleichfalls angewendet haben, obwohl er in der der Kontskischen Manier gerade entgegengesetzten Richtung die Taste zu behandeln gepflegt haben soll. Nach Kontskis Angabe streichelt der Finger mit der inneren Fleischseite des Vordergliedes die Taste, indem er ungefähr in der Mitte dieselbe berührt, sanft nach dem Vorderrande hingleitet, und in der Mitte dieses Weges durch allmähliches Niederdrücken den Hammer zum Anschlage bringt. Eine so milde, allmähliche Entgegenführung des letzteren gegen die Saite muss natürlich einen sehr zarten Klang zur Folge haben. Derselbe findet seine beste Anwendung bei akkordmässigen Passagen oder melodiösen Noten im langsamen Tempo. Er gewährt inmitten der Fülle der verschiedenen Anschlagsarten seinen bestimmten Reiz. Auch hier geht der Fingermechanismus ins psychisch Symbolische über. Das lang ausgestreckte Halten der Finger wird hier mehr als irgendwo notwendig, und vervollständigt durch diese neue Seite das Gefühl des Fingerlebens zu seiner Allseitigkeit. Das Tastgefühl ist auf eine besondere Weichheit, auf etwas Einschmeichelndes hingerichtet. Das Fingerspitzenstaccato hat etwas pikant Reizendes, Anregendes, das Carezzando ist weniger im formellen Sinne reizend wie jenes, als im psychischen. Die Sinnlichkeit wird lüsterner angeregt und schweift von dem unmittelbaren Toninhalte ab, in psychische Regionen anderer Art.

In längerer Folge wird das Halbstaccato weichlich und entzieht dem Klavier die klassische Gediegenheit seiner Tonbildung. Indem sie die letztere zum Zither- oder Harfenartigen verflüchtigt, kann sie nur vorübergehende Anwendung beanspruchen. — Die Abart des Halbstaccato verschwindet aber, soweit es nur mit dem Finger gegeben wird, allmählich aus der modernen Technik.

---

Wir gehen jetzt zu dem zweiten Falle der Erweiterungen über, welche sich aus dem im vorigen Kapitel besprochenen Elementen entwickeln. Die erste bestand in der Entfaltung der Fingerkräfte auf dem kleinsten Raum, die jetzt folgende entsteht aus dem notwendigen Bedürfnis der Vergrösserung des Spielraums. In der Ausspannung der Hand wurde diesem Bedürfnisse nur unvollkommen genügt. Die Tonfiguren blieben immer noch an dieselbe Stelle gebannt. Den Übergang zu einer ganz freien Beherrschung der Tastenräumlichkeit bilden die fortrückenden Übungen, in welchen die Hand in einer mittelschnellen Geschwindigkeit ihr Terrain durchwandert. — Sie unterscheiden sich von den stillstehenden Übungen durch die Seitenbewegung eines Fingers, welcher aus der Normallage durch dieses Mittel um einen Schritt weiter in eine neue Lage einrückt und die übrige Hand in dieselbe hineinzieht. In dieser Lage entfaltet sich gewöhnlich dieselbe Fingerfolge wie in der vorhergehenden, und wiederholt sich dieses Verfahren durch eine

Reihe von stillstehenden Lagen, die auf dem angegebenen Wege immer um einen Schritt weiter aufwärts oder abwärts rücken. Fast jede stillstehende Übung kann die Grundfigur zu der auf diese Weise gebildeten Kette abgeben; der weiterrückende Schritt kann jedem Finger zuteil werden, wie folgende fünf Beispiele zeigen:




Auch können sich die fortrückenden Übungen mit Wiederholungen auf einer Taste verbinden. — Im allgemeinen führen sie die Mechanik aus der Monotonie, die jede Einschränkung an sich hat, in ein Gebiet über, welches reichere Abwechselung bietet, und regen durch ein rhythmisches Interesse die Finger zu einer kontinuierlichen Übung an, zu der sie bei stillstehenden Formen sich mehr gezwungen entschliessen mussten.

---

Auch die fortrückenden Übungen litten an einer Einschränkung. Die Bewegung über die Tasten geschieht in einer gehemmten Geschwindigkeit. Das musikalische Bedürfnis strebt nach noch ungehemmterer Tonverbindung. Den wichtigsten Schritt zu der Vermittelung derselben vollzieht die Kenntnis des Untersetzens und Übersetzens der Finger und die normale Tonfolge, die sich hieraus als ein für das Musikalische nicht minder als für die Technik bedeutsamer Fortschritt ergibt, ist die Tonleiter. —

Zunächst beruht sie auf der Grundanschauung der Normallage von fünf Tasten. Der Daumen*) vollzieht im Moment des

*) Die Moderne kennt keinen Unter- oder Übersatz-Begriff des Daumens (vgl. oben Breithaupt [S. 52 ff.: Der Untersatzbegriff]). Beim Fortrücken der Hand findet ein Versetzen derselben in die jeweilige Position statt, indem man sich des Daumens als Stützpunktes bedient. Beim Gewichtsspiel (quasi legato) erfolgt eine kleine Drehung des Seitencharnieres in horizontaler Richtung. Erforderlich ist eine gleichmässige Innenhaltung der Hand mit hohem Handgelenk. Über- und Untersatz, der im guten Legato liegt, wird durch ruhige Armführung (Riemann: durch Verschiebung der Hand und des Unterarmes bei Veränderung der Fingerstellung) bei Mitgehen der Hand (Riemann: Kontinuierliche Seitwärtsschiebung der Hand in raschem Tempo) kriechend und schleichend wie von selbst gewonnen. Dynamische Bewegung der Tonleiter: eine Roulade (Rollung) nach den Endpunkten; Graphische Darstellung derselben: eine Welle des freipendelnden und grosse Skalen in einem einzigen grossen Schwung nehmenden Armes. Das ältere Lagenspiel (das Rücken in

Untersetzens einen Akt, in welchem die eine Normallage auf eine andere hingeführt wird und in dieser sich auf die bekannten Regeln stützt. Ein neuer Untersatz des Daumens zieht abermals die letzte Lage in eine folgende hinein, welche eine Oktave höher liegt als die erste, und hierauf wiederholt sich dieser Vorgang in wiederkehrender Weise. Die Mechanik geht also von Bekanntem aus, nimmt ein neues Moment der Bewegung hinzu und muss bestrebt sein, dasselbe als Vermittlung zwischen zwei bekannten Elementen in einem den bisherigen Prinzipien entsprechenden Verhältnisse anzuwenden. Die bekannten Grundsätze verlangten: 1) eine durchaus selbständige, freie und geschmeidige Spezialbewegung des für den Zweck der Tongebung notwendigen Gliedes. 2) Eine vollkommene Passivität und Ruhe der unbeteiligten Glieder. 3) Die Verschmelzung der verschiedenen mechanischen Einzelbewegungen zu einheitlicher Leichtigkeit und Abrundung. 4) Die Egalität aller dadurch erzielten Tongebungen. — Die Begriffe der Ökonomie und Regularität bedingten die ersten ideellen Elemente der Klavierspielkunst. Die Ökonomie ist für den Inhalt nicht minder als für die Form, für Inneres und Äusseres das notwendigste Kunstgesetz, aus dem alles Übrige hervorgeht.

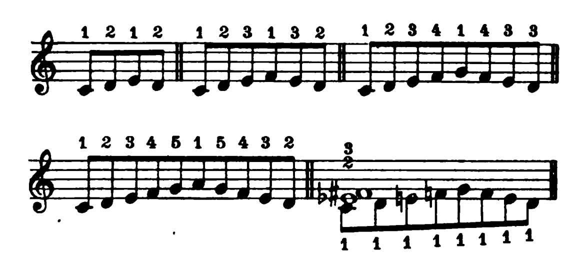
Diese ästhetischen Regeln sind maassgebend für die Bildung der Tonleiter. Zuvörderst muss die Bewegung des Daumens in die Innenfläche der Wand hinein, unter einem Finger sich durchschmiegend, gelernt werden. Hierbei wird der ganze Daumen, selbst sein im Ballen befindliches Glied, Lockerheit und Geschmeidigkeit im horizontalen Hin- und Herbewegen annehmen müssen. Die Haupttätigkeit fällt aber auf die Daumenspitze, die wieder für sich im Ein- und Zurückliegen die höchste Geschmeidigkeit erreichen muss; das erste Daumenglied, als in der Mitte liegend zwischen dem Ballen und der Daumenspitze, bedarf ebenfalls einer grossen Geschmeidigkeit. Die Daumenübungen müssen mit einem geringen Maasse der Bewegung beginnen und sich bis zum Maximum erweitern. Der Daumen muss deshalb der Reihe nach unter die Finger 2, 3, 4, 5 untersetzen lernen.*) — Das zweite oben angeführte Gesetz bezog sich auf die Ruhe der unbeteiligten Glieder. Die Handdecke darf also nicht schwanken, und die anderen Finger dürfen ihre Form nicht verlieren. Die erste Normallage bleibt Ausgangs-

---

eine feste Position bei jedesmaliger Fixierung der Handstellung) ist als jede freie Bewegung hemmend zu verwerfen.

*) Grundregel für die Daumen-Fingersetzung: Daumen-Untersatz, wenn Untertaste auf Obertaste folgt, Daumen-Übersatz, wenn Obertaste auf Untertaste folgt. — Übungsstoff bei Eschmann-Ruthardt, a. a. O., Rubr. 5, 9 (S. 56, 58 der 6. Aufl.).

punkt, und der Anfang muss wie eine Übung mit stillstehender Hand behandelt werden. Das neu Hinzukommende tritt nur ein, indem der Daumen an Stelle des vierten Fingers einsetzt, später an Stelle des fünften. Als Vorübungen können folgende Formen in zahlreichen Kombinationen zu Studien verwendet werden:




Das zweite Moment besteht in dem Übergehen der ersten Normallage in die zweite. Hier ist das Weiterfortgehen der Hand und des Armes näher zu bestimmen. Der Daumen ist trotz aller Geschmeidigkeit nicht allein das den hier notwendigen Mechanismus Bedingende; Arm und Hand müssen in vollkommener Ruhe und Gleichmässigkeit in die Bewegung mit eingreifen. Nach dem dritten oben angeführten Gesetze kann dies nur geschehen, indem beide Mechanismen sich zu einheitlicher Gleichzeitigkeit verschmelzen. Hauptsache dabei ist die mit der Aktivität der Weiterbewegung verbundene passive Kraftbetätigung der Hand und des Armes, welche darin besteht, dass keine Drehung nach rechts oder links in der Hand und keine dementsprechende Schwenkung im Ellbogen zugelassen wird. — Die Hand wird, ein wenig einwärts gebogen, auf die Stelle der Tastatur gesetzt, von welcher die Tonleiter beginnen soll. Während bei den Übungen mit stillstehender Hand die auswärts gerichtete Stellung Norm war, gilt hier das Gegenteil. Dort musste der Daumen möglichst weit auf die Taste gesetzt werden, hier schwebt nur sein Vorderglied auf derselben. Das Einwärtsgebogene muss indes nicht ins Unnatürliche übergehen. Der Zweck dieser Stellung ist die Erleichterung des Untersatzes; denn da der Daumen hier eine Hauptrolle spielt, so ist darauf zu sehen, dass er seinem Untersatzpunkte genähert wird. — Steht die Hand nun in der ersten Normallage in dieser Weise fest, so ist während des ganzen Auf- und Niederspielens darauf zu sehen, dass das Winkelverhältnis, welches sie gegen die Tasten einnimmt, in jedem Momente dasselbe bleibt. Der Lehrer kann einen Bleistift als Richtschnur von der Mitte des Handgelenks an bis zum Knöchel des dritten Fingers auf die Hand legen und den Schüler

auf den Winkel aufmerksam machen, den diese Linie gegen die Tasten bildet; bei der geringsten Drehung verändert sich dieser Winkel und ist sofort das Auge des Schülers auf diese Abweichung hinzuleiten. Das Auge vollzieht hierbei auf diese Weise eine ganz sicher gehende Kritik.

Der Daumen stützt und leitet die Hand und den Arm ebenso, als umgekehrt diese in der Festhaltung der ruhig fortschwebenden Totalbewegung das Maass der Untersatzbewegung bestimmen und dem Daumen freie Entwickelung seiner Volubilität lassen. Auch sie stützen den Daumen durch die passive Kraft der allgemeinen Haltung. Es besteht also ein Verhältnis des Gleichgewichts und der Gegenseitigkeit zwischen beiden Teilen, welches bei starker Tongebung sich so modifiziert, dass das Handgewicht ein wenig stärker nach unten drückt, bei leicht flüssiger Spielweise hingegen der Arm und die Hand durch ein Sichhöherhalten die Stärke der Finger von dem Ausdrücken auf die Tasten nach oben ableiten. — Der Arm ist gewissermaassen der Stamm, an dem die Finger wie bewegliche Blätter hin und her gehen; sein Auf- und Niederschweben muss dem Dahingleiten eines Fahrzeuges gleichen. Diese stammhaltende Bedeutung muss dem mechanischen Gefühle zum Bewusstsein gebracht werden. —

Die Handdrehung, als der bekannteste Fehler, wird gewöhnlich auf die Schuld des Daumens bezogen. Dies ist aber irrig; sie erfolgt oft bei ganz geschmeidigem Daumen, und hat ihre Ursache in dem unrichtigen Hingleiten des Armes. Meistens tritt sie ein in dem Momente nach dem Untersatz; dieser Moment muss nämlich, abgesehen von dem Ausholen des zweiten Fingers zum Anschlage, von dem parallel dahingleitenden Weiterrücken des Armes erfüllt sein. Gewöhnlich bleibt aber fehlerhafterweise in diesem Moment der Arm stehen und lässt den zweiten Finger allein weiter streben. Dies muss eine Drehung der Hand zur Folge haben, die beim Anschlag des dritten Fingers wieder rückgängig gemacht wird, und so entstehen die fehlerhaften Wendungen der Hand. Vermieden werden sie nur durch das gleichmässige Weitergehen des Armes im Moment nach dem Daumenuntersatz. — Rückt der Arm in der angegebenen Weise mit fort, so wird er, bei weiten Entfernungen der Hand vom Körper, mit der äusseren Seitenfläche derselben eine gerade Linie bilden, die sich erst beim Zurückspielen allmählich wieder zu einem stumpfen Winkel umbricht. Die Armbewegung nach dem Untersatz muss also für sich sorgfältig geübt und der zweite Finger nicht eher zum Anschlage zugelassen werden, als bis er senkrecht bei einwärts gekehrter Handstellung über seiner Taste schwebt.

Dies ist die eine Hälfte des mechanischen Vorganges beim Tonleiterspiel. Die andere betrifft die abwärts gehende Bewegung des Armes beim Zurückspielen und das Übersetzen des dritten oder vierten Fingers über den Daumen. Das letztere vermittelt gleichfalls das Übergehen von einer Normallage in die folgende und muss, bevor es sich zu einheitlicher Bewegung glättet, in seinen einzelnen Momenten untersucht werden. Arm und Hand müssen im Momente des Daumenanschlages in dem oben angegebenen Winkelverhältnis zur Tastatur unverändert so weit nach der Richtung des Übersatzes hin bewegt sein, dass der übersetzende Finger um eine Taste weiter gelangt ist als die Daumenspitze und nur senkrecht niederzufallen hat. Der Daumen befindet sich in diesem Moment in seiner ganzen Länge unter der Hand und bedarf zu dieser Stellung einer nur durch viele Übung zu erreichenden Geschmeidigkeit. Das Festhaften des Daumens und das Weiterstreben des Armes sind zwei sich entgegenkommende Kräfte, die ein Zusammenziehen der Hand zur Folge haben, wie es in ähnlicher Weise auch beim Untersetzen vorkam. Der übersetzende und der festhaltende Finger haben zur Bindung der Töne eine kreuzweise Stellung nötig. Dirigiert auch der Arm die Totalbewegung, so muss doch auch das Fingerspitzengefühl aktiv eingreifen und seine Mechanik so ausbilden, dass es auf den Arm gar nicht reflektiert. Namentlich hat sich das Tastgefühl in diesen so veränderten räumlichen Verhältnissen Feinheit und lokalen Instinkt anzueignen. Die Kraft des Knöchelgelenkanschlags bleibt die elementarste Voraussetzung. — Die anfänglich gesondert und langsam einstudierten Bewegungen haben sich allmählich präziser zu gestalten. Aufwärts muss der Daumen in dem Moment, wo der dritte oder vierte anschlägt, schon über seiner Taste schweben; rückwärts muss der Übersatzfinger eine ähnliche Präzision haben, und die Bewegung des Armes muss sich in einen gleichmässig schnell hingleitenden Zug auflösen, wie denn ja auch die Tonleiter musikalisch das Symbol einer geraden Linie ist.

Der angegebene Verlauf passte für die Tonleitern zunächst, die wie C-dur einen Daumenuntersatz unter den dritten, sodann unter den vierten verlangen und dieses Verhältnis von Oktave zu Oktave erneuern. Bekanntlich eignet sich dieser Fingersatz nicht für alle Tonleitern. H-dur und F-dur wenden, jene in der linken, diese in der rechten Hand, den fünften Finger nicht an. In anderen Fällen, wo Obertasten beginnen, fängt in der rechten der zweite, in der linken der dritte oder vierte an. Eine Hauptregel fordert, dass der Daumen nicht auf Obertasten mitten im Laufe der Skala angewendet wird. Seine niedrige

Lage ist zu einem Untendurchwinden hingeneigt, und dies verträgt sich nicht mit einem Höherhinaufschmiegen nach dem Untersetzen.*)

Alle möglichen Modifikationen aufzuzählen, welchen der Fingersatz beim Tonleiterspiel unterliegen könnte, ist nicht so praktisch, als eine bestimmte Form beim jedesmaligen Üben festzuhalten. Die stets wiederkehrende Gewohnheit allein bildet jene instinktartige Geläufigkeit aus, die zunächst dem Tonleiterspiel angeeignet sein muss, bevor es sich in die Ausnahmen hinein erweitert. Dergleichen entstehen erst, wenn die Form der Tonleiter zu Läufen und Studien aller Art ausgebeutet wird, welche dieselbe nicht in der normalen Abgrenzung ihrer Anfangs- und Schlusstöne anwenden, sondern nach anderen rhythmischen Bedürfnissen abteilen. Hier wird sich Über- und Untersatz oft auf andere Töne anwenden lassen. Am zweckmässigsten ist es freilich, in den bekannten Fingersatz auch hierbei einzulenken, doch infolge der Umstände nicht immer möglich. Im letzteren Falle befolgt die Mechanik das dem Vorübergehenden analoge Prinzip einer bequemen und proportionalen Verteilung der Untersatz- und Übersatzstellen, wobei der fünfte am besten für den höchsten Ton (in der linken umgekehrt) aufbewahrt bleibt. Nur selten wird unter den fünften ausnahmsweise untergesetzt.

Beim Einüben der Tonleiter gilt die bekannte methodische Regel, dass jede Hand erst allein sich den Mechanismus in vollkommener Abrundung und Sicherheit aneignet, hierauf sich mit der anderen zu gleichzeitigem Spiel im Oktaven-Einklange verbindet. Erst wenn dieser Standpunkt feststeht, ist auf die grosse Mannigfaltigkeit der Formen im Terzen-, Sexten-, Dezimen-Einklang, mit teils gleichzeitigen Anfängen, teils verschiedenzeitigem Eintritt und Austritt der Hände einzugehen. Die Bewegungslinien können parallel oder entgegengesetzt laufen, sich auch in bunter Verschiedenheit mischen.

---

*) Riemann (Vergleich. Klav-Schule, I, S 29) formuliert als Lehrgrundsatz für die ersten Tonleiterstudien: „Man hält streng fest an dem Prinzip des Untersetzens nach der Obertaste und des Überschlagens auf die Obertaste, lässt aber gleich in den ersten Stadien der Technik die Fünffingerübungen, Sequenzenpassagen und Tonleitern in allen Lagen mit gleichem Fingersatz (als technische, die Unebenheit der Tastatur zunächst geflissentlich ignorierende Studien) üben“ Riemann macht (ibid. S. 26) auch auf die Wichtigkeit des bereits von Ph. Em. Bach (a. a. O. S. 29) betonten Einsetzens im legato (eines der längeren Finger nach einem andern weiter dem kleinen zu gelegenen.

1 2 3 4* 3 4
g a h c' d' e'
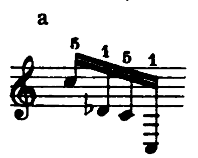
als ein nach blitzschneller Seitenschiebung der Hand vor sich gehendes freies Anschlagen) und des Abgleitens von einer Obertaste zur andren mit legato-Effekt aufmerksam.

Ein fernerer wichtiger Punkt ist die Rhythmik. Anfangs gilt jeder Ton als Akzent. Die Egalität fordert diese Regel wie bei den stillstehenden Übungen. Der vierte muss vor zu schwachem, der Daumen vor zu starkem Einsatz bewahrt bleiben. Bei gerundeter Fingerhaltung und etwas hohem Handgelenkbug entscheidet eine besondere Zierlichkeit der Daumenspitze über den ganzen Charakter der Tonleiter. Ruhe, Grazie und Egalität hängen von ihr ab. — Ist die Egalität gesichert, so fallen nun die Akzente auf die Anfangstöne der zugrunde liegenden Gruppen. Dies ist ein zweites Stadium der Tonleiterbildung. Lauter gleich akzentuierte Töne können keine grosse Geläufigkeit verschaffen. Am besten wird die Einteilung zu vier Tönen als die des natürlichsten Rhythmus zugrunde gelegt; die zu zwei oder drei Tönen gefährdet etwas die Ruhe und Egalität und darf erst später kommen. Nächstdem werden Gruppen zu sechs, acht, zwölf, sechzehn Tönen zu akzentuieren sein. Scharfe Akzentuation oder reine Egalität, die teils als eine in jedem Tone akzentgebende, teils als eine völlig akzentlose, also ff und pp, oder mittelstark behandelt werden muss, bilden die Regel beim Üben. — Die auf verschiedene Finger fallende Akzenttätigkeit übt die Unabhängigkeit derselben und macht sie in höherem Grade, als es bei den stillstehenden Übungen der Fall war, dem Willen untertänig. Bei den letzteren fielen die Akzente mit den gleich gebildeten Figuren zusammen. Die Tonleiter ist aber im Ganzen oder in längerer Strecke e i n e Figur, und das rhythmische Gesetz unterliegt anderen Bedingungen als das mechanische des Fingersatzes. Diese Kombination zweier Ideen macht die Tonleiter zu einem schwierigeren Teile der Mechanik.

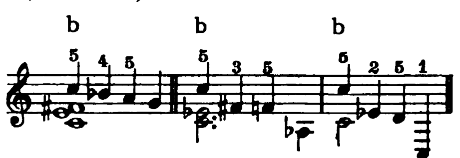
Die Methodik wird bei nicht ganz egal gestärkten Fingern mehr auf Anschlagsstärke, bei gut geschulter Gleichheit mehr auf die Ruhe der Hand zu sehen haben, schliesslich aber beide Richtungen vereinigen müssen. (Richtiges, tiefes A t m e n ist gleichfalls ein sehr wichtiges, selten genügend gewürdigtes Hilfsmittel zur guten Ausführung raschen Passagenspieles. Als Hauptregel gelte: voll und ruhig weiteratmen und die nervöse, durch die physische und geistige Anstrengung des Spiels vermehrte Erregbarkeit des Herzens dadurch zurückzudämmen; als Hauptverbot: vor gefürchteten, schwierigen Skalen, Passagen u. dgl. n i c h t den Atem anhalten, da dadurch die Gefahr des Misslingens fast unfehlbar heraufbeschworen wird. Vgl. S t o e w e, a. a. O. S. 43, der bereits ausführlicher auf diesen Punkt aufmerksam macht und eine häufigere R e c k bewegung des (nach den älteren Anschauungen) völlig ruhig und gerade aufgerichteten Oberkörpers bei den Tiefatmungen, die an heiklen Passagen usw.

eintreten müssen, verlangt. Flüssigkeit und lockeres Dahinperlen aller Töne sind das Endresultat zu dem alle Studien hinführen sollen).

Es ist hier der Ort, das Unter- und Übersetzen von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus zu betrachten. Beide sind Mittel der Tonverbindung und treten da ein, wo die gewöhnliche Fingerfolge die letztere nicht bequem genug oder gar nicht herzustellen vermag. Keineswegs aber kommen beide immer in der einfachen Weise des Tonleiterspieles vor, vielmehr muss das Unter- und Übersetzen zwischen allen nur möglichen Fingerkombinationen geübt werden, da die Praxis für jeden der sich hier ergebenden Fälle Beispiele aufzuführen vermag. — Ein Untersetzen unter den Daumen ist wohl am schwierigsten, weil der Daumen niedrig liegt, indes kann es sich da ereignen, wo derselbe auf einer Obertaste steht, z. B. a)




Es liegt in der Natur des Fingerbaues, dass das Untersetzen am leichtesten von einem kürzeren Finger unter einen längeren ausgeführt wird, z. B. b)




Ein Untersetzen eines längeren Fingers unter einen kürzeren kann meist vermieden werden. Eine Ausnahme enthält jedoch das Beispiel bei a. Auch ein Untersatz des dritten unter den zweiten ist unter Umständen statthaft. Ein Übersetzen längerer Finger über kürzere kommt in allen möglichen Kombinationen vor.

Eine gründliche Schulung der angegebenen Fälle erwirbt die Fähigkeit, sonst vorkommende ungewöhnliche Unter- und Übersätze gleichfalls zu beherrschen, und kann der Theorie hier ein weiteres Eingehen in abnorme Beispiele erlassen werden.

Mit dem Spiele der Tonleiter ist ein wichtiger Schritt getan. Musikalisch und technisch ist hier ein Zuwachs gewonnen, der den Blick des Spielers wesentlich erweitert. Auf der Basis der Tonleiter entwickelt sich grössere Freiheit und Selbständigkeit des Handgefühls und ein engeres Verhältnis der Finger zur

Räumlicheit der Tastatur. — Der perlende Anschlag, das innerste und eigenste Wesen des Klavierschönen, wird in ihr vollständig ausgebildet. Die Federkraft des herabfallenden Fingers, die Ruhe der Hand, die Präzision der Fingerablösung und die leichte, natürliche Haltung des ganzen Spielorganismus entwickeln und bewähren sich am Spiel der Skala.

Die Tonleiter bleibt durch die ganze Lebensdauer des Klavierspiels eine Hauptgrundlage, die mühsam gewonnen und, einmal erworben, nur durch steten Fleiss erhalten wird. Sehen wir von einem so vollendeten Standpunkte einstweilen ab, und bleiben wir in dem ungefähren Überschlag einer von unten auf sich methodisch anbahnenden technischen Entwickelung, so können wir recht gut mindestens $1—1^1/_2$ Jahr für bevorzugtes Tonleiterstudium annehmen.

Natürlich muss mit der praktischen Literatur neben der abstrakten Mechanik ein steter Verkehr erhalten bleiben; wie schon früher bemerkt, muss die tote Form immer im Lichte ihrer lebendigen Bedeutung begriffen werden. Es muss also auch im kompositorischen Sinne die Skala den weiterstrebenden Geist von enger Einschränkung befreien; es ruhen ja auf der Tonleiter Melodienbau und Passagenbau, die Grundpfeiler des Ganzen. Die Formen der hierdurch zugänglich gewordenen Literatur haben für die Entfaltung der genannten beiden Faktoren ein so freies Feld gewonnen, dass sie das mechanische Interesse in ein grosses Gebiet kunstgemässer Gebilde überleiten können. Czerny hat vor allen die Etüde für diesen Standpunkt zweckmässig und anmutvoll eingerichtet und in grosser Auswahl dargeboten. Die eigentliche Literatur macht aber Kompositionen von Clementi, Haydn, Mozart, Bertini, Duvernoy, Cramer, Dussek, Kuhlau, A. E. Müller und J. A. Schmitt, Hünten, Köhler, Schumann, Th. Kullak, Ch. Mayer, Krug, Rosellen, Heller, Löschhorn, H. Riemann (Tonleiter-Studien), A. Ruthardt (Tonleiter-Etüden), selbst Bach und Beethoven zugänglich.*)

Im Anfang muss die Mechanik über den technischen Anforderungen der Stücke stehen, damit die erworbenen Kenntnisse eine spielend leichte Verwertung finden. Nur was leicht wird, rundet sich graziös in der Technik ab, was mühevoll errungen wird, behält selbst nach rühmlichen Anstrengungen etwas Unvollendetes. Zwar wird später auch des Mühevollen genug kommen, aber da die Technik weiter ausgebildet sein wird, ohne Gefahr für eine Versteifung derselben. Gegenwärtig ist nur allmählich

*) Vgl. die Führer durch den Klavierunterricht von den älteren Köhler, Knorr u. v. a. bis zu dem alle frühereren absorbierenden Eschmann-Ruthardt, a. a. O., 6. Aufl., Rubr. 24,25.

von Leichtem zu minder Leichtem, von diesem sogar oftmals noch wieder rückwärts zu Vorangehendem überzuleiten, und nur auf der sichersten Basis einer auf sich selbst bauenden Kraft des Spielers Schwereres in seinen Gesichtskreis zu bringen. Alles muss niedlich, natürlich klingen; der Anschlag muss immer das freischwebende Gewicht des Hammers in seiner eigenen Schwere zur Wirkung bringen, weder unter noch über dem Bedürfnisse seiner präzisen Schwingung auf denselben wirken. Dies allein gibt den perlenden Ton.

---

# Siebentes Kapitel.

## Der Anschlag mit dem Handgelenk. Der singende Anschlag.

Für die am Schlusse des vorigen Kapitels namhaft gemachte Literatur reichen die bisher gewonnenen Elemente der Mechanik noch nicht völlig aus, wenn es darauf ankommt, die Grazie selbst auf die kleinsten Bestandteile zu erstrecken. Zuvörderst muss das Staccato eine dritte Färbung erhalten. Für begleitende Akkorde, Einsätze nach Pausen und freihingeworfene Einzelanschläge, für die Kraftgebung kurzer Tonverbindungen reicht weder das Einziehen der Fingerspitze noch der Wurf des ganzen Fingers hin. Die freiere Ablösung des ganzen Spielapparates von der Tastatur und die Kenntnis einer weiteren Schwingungskraft desselben sind das nächste Bedürfnis. Das kritische Auge nimmt in dem Bisherigen eine zu befangene, gezwungene Verbindung mit der Tastatur, einen sogenannten Schulzwang wahr. Soll die Befreiung von der Schwerkraft und dem hemmenden Widerstande natürlicher Eigenschaften des ungeschulten Naturstoffes vollendet ausgeprägt werden, so muss der Spielorganismus den Anschein gewinnen, als ob er frei, seiner eigenen Leichtigkeit im graziösen Aufschwunge hingegeben, und doch im Momente der Berührung der räumlichen Beherrschung seines Terrains vollkommen sicher sei. Der Anschluss an die Tastatur war Elementargesetz — aber die Strenge dieser Regel muss als freie Selbstbestimmung erscheinen; die Unterordnung unter die Notwendigkeit der Form und des Nahebleibens bei den Tasten muss sich als spielende Freiheit kundgeben. Jede Freiheit aber beweist sich äusserlich durch Bewegung, und so muss mithin der beschwingte Aufschlag der Hand zunächst diese Abgelöstheit vom Zwange des Gesetzes symbolisieren. Auf der anderen Seite gewinnt aber der Ton

einen neuen Zuwachs durch die Einwirkung einer anderen Schwingungslinie und einer grösseren Hebelmasse auf die Tasten. Die auf beide Seiten näher eingehende Theorie umfasst die Lehre des Handgelenkanschlags.*)

Jede Kraftwirkung muss auf die Ursache zurückgeführt und die Entwickelung von dem entscheidenden Punkte aus geleitet werden. Ist der letztere richtig erkannt, so ist damit der nächste und sicherste Weg der Weiterbildung bezeichnet. Der freie Aufschwung der Hand wird von dem Gelenke aus gebildet, wo sich die Hand vom Arme absondert. Das Handgelenk muss also Federkraft, Elastizität und Geschmeidigkeit erhalten, wofern der Handanschlag in derselben Unabhängigkeit wirken soll, wie vorher die Fingeranschläge. Die dynamische Betätigung wird ganz im Handgelenk konzentriert; der Vorderarm bleibt ruhig, und die Finger dürfen sich gleichfalls nicht durch irgend eine aktive Bewegung an dem Anschlage beteiligen. Vorderarm und Hand stehen jetzt in demselben Verhältnisse, wie früher Hand und erstes Fingerglied; Hand und Finger aber in dem von erstem Fingerglied und unbeweglicher Fingerspitze. Die Hand ist wie ein Finger im ganzen und grossen, der Arm hat jetzt die passive Funktion der Handdecke.

Das Handgelenkspiel kennt zwei Nuancen, denen zwei wesentlich verschiedene Formen des Handgelenkstaccato entsprechen. Man unterscheidet nämlich ein positives und ein negatives Staccato. Von dem negativen zuerst zu sprechen, so betrifft es jenen spitzen Klang, den teils einzelne Töne, teils langsame Staccatofolgen (vgl. etwa das Variationenthema aus Beethovens G-dur-Sonate op. 14) beanspruchen. Ein Aufheben vor dem Schlag fehlt gänzlich. Man legt vor der Tongebung die Hand in Fühlung mit der Klaviatur und erzeugt den Ton im Zurückschnellen. Dieselbe Behandlungsweise erfordern die kurzen Abschlüsse aller Arten von Legatofolgen, so etwa, um einen der gewöhnlichsten Fälle zu nennen, der Ton oder Akkord, zu dem von einem unmittelbar vorhergehenden ein Bindebogen hinüberreicht. Übrigens werden von den Schlusstönen der Bindungen manche einen Aufschlag vor der Tonbildung verlangen. Doch bedarf dieser keiner Erörterung, da er unter die Kategorie des

*) Wie bereits oben betont, sieht die moderne Technik die Lehre vom Handgelenkanschlag als überwunden, das Handgelenk selbst als durchaus passiv an! Klipp und klar hat dies wohl zuerst Riemann (Katechismus d. Klavierspiels, Leipzig 1888, S. 22) ausgesprochen: „Die in den älteren Büchern abgehandelten . . Anschlagsarten, wie reiner Handgelenksanschlag (mit stillstehendem Arm), reiner Ellbogengelenksanschlag (mit gesteiftem Handgelenk) . . werden besser gar nicht ins Bereich der Übungen gezogen; eine praktische Bedeutung haben sie nicht".



Legatospiels gehört. Dieses Staccato ist das kürzeste, der graziösesten Verfeinerung und zugleich jeder Kraftanstrengung fähig. Namentlich hat es im letzteren Falle den Vorzug, dass der Ton eine grössere Noblesse behält, weil sich ihm kein störendes Nebengeräusch durch Aufklatschen der Finger beimischt.

Das eigentliche Handgelenkspiel jedoch, sowie fast alle dahinzielenden praktischen Übungen, betreffen das sogenannte positive Staccato; hier sind drei Momente in Betracht zu ziehen: 1. das Hochheben der Hand, 2. das Niederschnellen zum Schlag und 3. das Ausruhen auf der Taste. Praktische Übungen für das negative Staccato sind aus doppeltem Grunde überflüssig; denn erstens liegt sein Hauptmoment, das Zurückschnellen der Hand von der Taste, zugleich im positiven Staccato, und zweitens ist es so gut wie unschädlich, wenn die Bewegung nicht rein aus dem Handgelenk geschieht. Wir betrachten jetzt die Studien des positiven oder eigentlichen Handgelenkspiels. Die Hand soll sich dabei so weit als möglich aufwärts biegen, der Vorderarm so niedrig gehalten werden, dass er im Moment des Handanschlags ein wenig tiefer liegt als die Knöchelpartie. Es ist hierbei die unter Nr. II im vierten Kapitel beschriebene Handstellung jeder andern vorzuziehen; die Hand wird zu einem bogenartigen Ausholen genötigt, sie fällt von aussen gewissermaassen gegen die Taste. Das Handgelenk wird gezwungen, sich aufzulockern, und der Anschlag erhält auf dem kürzesten Wege etwas perlend Hammerartiges. Nur die Haltung der Finger muss wie bisher der unter Nr. I aufgestellten Form treu bleiben. Die Finger müssen streng gekrümmt stehen, damit sie der Taste einen festen Widerstand bieten; lang ausgestreckte Finger werden unter Umständen zwar etwas Weiches, Zartes annehmen können; bevor die Nuancierung aber auf solche Feinheiten eingeht, muss das normal Präzise vorgebildet sein. Die Schlagkraft geht nur vom Handgelenk aus, die Finger verharren in passiver, aber fest angespannter Kraft.

Die Übungen werden am besten so eingeteilt, dass zuerst alle fünf Finger gleichzeitig beim Handgelenkanschlage auf die Taste fallen, später 4, 3, 2, zuletzt einer, und zwar muss bei jedem Finger allein der Anschlag geübt werden. Wiederholte Anschläge auf einer Taste bieten sich als erste Studie dar, hierauf können einzelne Finger ganze Skalen üben, und zuletzt der Handgelenkanschlag bei verschiedener Fingerfolge vorgenommen werden. Das Herunterfallen der Hand muss mit federartiger Schnellkraft geschehen und ganz die Weichheit und Lockerheit verraten, die bei der Theorie der Fingeranschläge im vierten Kapitel erörtert wurde.

Das Oktavenspiel verwendet zwar hauptsächlich den Handanschlag, doch ist Technik desselben hier zunächst noch nicht in Angriff zu nehmen. Als ein Zweig der Mechanik von grosser Schwierigkeit wird es später an geeigneter Stelle noch besondere Ausführung erhalten. Nur andeutungsweise kann der Lernende, dessen Hand die Spannweite hat, auf dieser Stufe schon das Oktavenspiel mit in das Bereich der hier gemeinten Studien ziehen.

Der Handanschlag erzielt eine Kraft des Tones, wie sie vorher nicht möglich war. Diese Kraft muss als der nächste und natürliche Inhalt der Anschlagsgeste jetzt geübt werden. — Es ist also von einer möglichst weiten Höhe des Ausholens mit möglichster Stärke auf die Taste niederzuschlagen. Die Ermüdung, die sich unabweislich einstellen wird, ist durch immer erneuerte Übung allmählich zu überwinden, bis sich im Herunterfallen jene Sicherheit und Präzision des Tontreffens einfindet, die das allgemeine Kennzeichen jeder Anschlagsart sein muss.

Die im Anfang auf das Maximum ihrer mechanischen Anspannung gesteigerten Kraftbetätigungen mildern sich von selbst zu natürlicher Grazie und Einschränkung, sobald das zuletzt genannte Resultat sich nähert. Die Anschlagshöhe stellt sich namentlich zu dem Grade der Tonstärke in ein entsprechendes Verhältnis, wird beim forte grösser, beim piano geringer, in jedem Falle aber muss sie das perlende Fallen gegen die Taste bewahren. Ein feines, in der Nähe befindliches Ohr muss den Schall des Fingers auf der Tastenfläche neben dem Klange wahrnehmen.

Ist die Kraft und die Plastik der Bewegung gesichert, so ist zu grösserer Geläufigkeit überzugehen; beim schnellsten Tempo müssen die normalen Eigenschaften erhalten bleiben.

Das Handgelenkspiel wird aber keineswegs nur zu stärkerer Tongebung verwendet. Dies war der natürlichste Inhalt seiner Mechanik. Die Grazie und Leichtigkeit, die im Aufschwunge als seine Eigentümlichkeit schon hervortraten, können auch den Niederschwung charakterisieren. Dies gibt eine eigentümliche Färbung des Handanschlags, die von nicht minderer Bedeutung ist als der Ausdruck seiner Kraft. Die Höhe symbolisiert die letztere nur im ersten Augenblicke; in einem Prozess zweiter Linie, auf einem schon künstlicheren Standpunkte, ist sie Ausdruck der maasshaltenden Kraft und repräsentiert die Grazie.

Die Übungen für das Handgelenk können behufs weiterer Ausbildung ihr Material von den früheren entlehnen. Ebensogut können die stillstehenden, als die Unter- und Übersatz-Passagen, für das Handgelenk benutzt werden. — Am besten wird das

letztere zum Staccato verwendet. Zwar müssen die ersten Studien mit liegenbleibendem Anschlage gemacht werden, doch ist bei schnellerem Tempo das Staccato die sich von selbst darbietende Klangfarbe.

Wir haben somit bis jetzt drei Arten der kurzen Tonbildung, deren jede teils an sich, teils im Gegensatze zur anderen ihren bestimmten Charakter hat. Das Staccato mit der Fingerspitze hat einen pikanten, spitzen, feinen Ton, das mit dem ganzen Finger einen stärkeren, selbst im piano volleren, perlenden Reiz; das mit dem Handgelenke vereinigt die schwungvollste Elastizität der kräftigsten Tongebung mit dem luftbeschwingten Hauche der Grazie, ob es nun durch blosses Zurückschnellen von der Taste oder durch einen von oben herabwirkenden Schlag erzielt wird.

Voraussetzung bleibt aber bei der Wirkung des Handgelenkspiels die normale Ausbildung der Finger. Es kann nicht genug hervorgehoben werden, wie einzig und allein auf der feingliedrigen und feinfühligen Fingertechnik der Aufbau des ganzen späteren Gebäudes aller Tonschattierungen beruht. — Nur die bis in die feinsten Atome des Tast- und Muskelgefühls der Finger reichende Mechanik bedingt die Ausbildung des Weiteren. — Ein Handgelenkspiel, ohne die Vorbildung der Finger, bleibt ungeschickt und roh. — In noch höherem Grade gilt dies von den grösseren Anschlagsgattungen mit dem Ellbogengelenk; aus diesem Grunde darf die Theorie desselben noch aufgeschoben werden, so nahe sie auch begreiflich sich an das Handgelenkspiel anschliesst. Aber selbst die feine und weiche Tongebung des Gesanges, zu der wir nun übergehen, setzt die normale Fingerbildung, wie sie bis jetzt erörtert wurde, voraus; hier ist ein- für allemal über den Anschlag folgendes hinzuzufügen. Die Lockerheit im Knöchelgelenk und das Korrespondieren des Tastgefühls mit der Geschmeidigkeit desselben bilden die allgemeine Grundlage für jede Gattung des Anschlags. Wird der Begriff des letzteren an die Betrachtung herangezogen, so wird er immer zunächst in diesem allgemeinen Sinne verstanden. Das Auseinandergehen in die verschiedenen Farben des Anschlags nimmt von dieser Grundlage aus seine Vorbedingungen, und mag sich die Theorie auch noch so fein in Unterscheidungen einlassen, oder mögen gar Theorien in der Systematisierung derselben abweichen, das Allgemeingültige beruht in jener ersten Grundlage.

---

Die Kompositionen, welche die bis jetzt erworbene Technik verwenden, enthalten ein Element, das noch nicht zur Sprache gekommen ist, obwohl es zu den wesentlichsten Bestandteilen aller Musik gehört, nämlich die Melodie. Die Besprechung derselben unterblieb, weil der praktische Lehrgang das Notwendigere in den vorangeschickten mechanischen Elementen vorfand, und die melodiöse Behandlung in der bis dahin erworbenen Anschlagsgattung ein einstweiliges Genüge finden konnte. — Hier folgt nun die genauere Theorie des singenden Anschlags.

Es ist bereits öfter auf die aller Musik zugrunde liegenden Faktoren des Gesanglichen und des Instrumentalen, oder der getragenen und der passagenartig fliessenden Tonverbindungen aufmerksam gemacht worden, sodass es nicht nötig erscheint, die Wichtigkeit des Gesanglichen aufs neue hier hervorzuheben. — Auch wurde bereits in den elementaren Handstücken auf die Bedeutung langer Töne hingewiesen. — Für eine angemessene Behandlung des Gesanges konnten aber diese Anfänge nicht genügen.

Ruhe und Bewegung machen in ihren verschiedenen Mischungen und Verhältnisstellungen einen namhaften Teil der musikalischsn Triebkraft aus, namentlich gehört das innige Verschmelzen des einen Faktors mit dem andern, das Hinneigen des einen zum andern, zu den unerlässlichen Lebensbedingungen des musikalischen Geistes. Die Kantilene trägt die Elemente der Passage allenthalben in sich: die letztere atmet den Geist der Kantilene. In scharfer Sonderung aber kommen sie gleichfalls vor, und die Methodik ergreift diesen Fall in ihrer Lehre am liebsten, um die Gegensätze zunächst in ihrer reinsten Begrifflichkeit zur Darstellung zu bringen.

Wenn von Ausdruck die Rede ist, bezieht die unmittelbare Auslegung diesen Begriff auf den Gesang. Und hierin liegt in der Tat kein Irrtum zugrunde; im nächsten, natürlichsten Sinne sind die gesanglichen Elemente mit denen des Ausdrucks identisch. Erst in späterer Erweiterung nimmt der Begriff des letzteren andere Umrisse an.

In dem Wort Ausdruck liegt ein etymologischer Stamm, der nicht ohne tiefen, symbolischen Sinn ist; es ist der Begriff des Herausdrückens aus dem Inneren. — Man kann in der Tat sagen, das Geistige geht hier mit dem Sinnlichen in derselben Vorstellung zusammen. Wo geistiger Ausdruck vorliegt, sollen die Finger es ausdrücken, d. h. mit der Fingerspitze sich fester, kräftiger, inniger gegen die Tasten stemmen. — Man kann also sagen, ausdrücken heisst aufdrücken.

Im bisherigen Anschlag standen Aufheben, Niederfallen und

Ausharren in einem gleichberechtigten Verhältnisse. Entschied auch der Niederfall hauptsächlich, so bedurfte er doch des entsprechenden Ausholens, und der ausgehaltene Druck musste beiden Kraftäusserungen angemessen sein. Beim singenden Anschlage aber steht das Aufdrücken im Vordergrunde der mechanischen Anfgabe. Dort war das Niederfallen, hier ist das Niederdrücken das charakteristische Kennzeichen. Der Anschlag des Hammers wurde dort durch einen Schlag hervorgerufen, jetzt wird er durch den festen, kurz angelegten Druck gegen die Seite geführt. Ein fallender Finger hat etwas Schmetterndes, Schlagendes; ein drückender hat erstens im Gefühle eine innigere Verwandtschaft zur Taste, und zweitens entfernt das Überwiegen des Druckes die schlagende rohere Eigentümlichkeit ein wenig, die im Wurfe des Hammers beruht. Man kann sagen, dass ein Teil des spitz und dünner klingenden Schlagprinzips wenigstens dadurch beseitigt wird.

Die Fingerspitze, als der am meisten beteiligte Punkt, bedarf aber vieler Übung, um die nötige Kraft zu gewinnen; denn die Anstrengung des Fingers ist hier eine ganz eigentümliche. In geringerer Bewegung muss sich grössere Kraft kundgeben, der Ton muss lauter sein, während die äussere Tätigkeit des Fingers beschränkt wird. Wie der Ausdruck ein psychisch Inneres ist, so beruht auch die Technik des Gesanges mehr im inneren Nervengefühle des Fingers. Hieraus erklären sich die Ratschläge idealistischer Lehrer: „Man solle die Taste erfassen, wie man die Hand eines Freundes drückt, mit Wärme, mit Gefühl usw.“ *)

Die Passage in ihrer perlenden Eleganz ist von einer mehr äusserlichen objektiven Bedeutung. Sie ist Linie, Umriss, plastische Zeichnung. Ihre höchste Schönheit beruht in dem aus mathematisch gleichen Teilen zusammengesetzten Ganzen. Jeder Ton

*) Die moderne Technik formuliert (Breithaupt, a. a. O. S. 98 f. u. 202 f.): „Den eigentlichen (kantablen) Anschlag vollzieht der Arm (aus der Schulter): Die Hand schiebt sich von unten nach oben und senkt sich nach dem Ton ins Gelenk zurück, um dem Unterarm den nächsten melodischen Ton zu ermöglichen . . . Die zur Deklamation gesteigerte Kantilene (namentlich der nach-Lisztschen Klaviermusik) ist individuell . . . Die piano-Kantilene ist nicht anders zu nehmen als die forte-Kantilene bei gleicher Spannungsintensität . . . Ein schöner, ebenmässiger (kantabler) Anschlag bestimmt sich: 1. Durch eine sichere Vorbereitung mittels Fühlung („Fühlton“). 2. Durch ein weiches, volles Nehmen bei sanftem Aufschieben oder Senken der leicht getragenen Masse, 3. Durch ein nach dem vollen Tiefdruck erfolgendes Auslösen der Spannung und ruhiges Liegen in der Taste . . . Die echte Kantilene ist Individualitäts- und Temperamentssache, d. h. Gefühl allein! Nur der Tiefdruck der Hand bei Anteilnahme des ganzen, elastisch gespannten Oberkörpers und bei ruhiger Vollatmung gibt den echten, warmen, nicht den falschen, kalten und gestochenen Kantilenenton Liszt missverstehender ‚Moderner‘.“

ist nur Teil des letzteren. Beim Singen ist alles ganz anders. Jeder Ton hat an sich Bedeutung und strebt als einzelner eine Vermittlung mit der Seele an. Schon der langsame Gang der Kantilene lockert die Festigkeit des Zusammenhanges der Einzelteile. Die Passage ist ein formell oder ein pittoresk Schönes, die Kantilene ein psychisch Schönes. Die Melodie ist der Ausdruck jener vagen Sehnsucht ins Unendliche, die Seite, wo die Tonkunst in die lyrische Poesie übertritt.

Somit macht also die gesangliche Behandlung einen Fortschritt in das innere Wesen der Musik. Soll das letztere immer klarer und weiter dem Lernenden erblühen, so setzt es in der Kenntnis der singenden Anschlagsbildung mit einem wichtigen Keime ein. Der Sinn des Zöglings ist nun abwechselnd für die perlende Schönheit der Passage und für die ausdrucksvolle Bedeutung der Melodie angeregt zu erhalten.

Betreffs der näheren Ausführung des in Rede stehenden Anschlags ist die Regel zu erteilen, dass der Finger dicht und kurz an der Taste ansetzt und in präzisem Aufdrücken seine ganze Kraft entwickeln muss. Das Anfassen der Taste geschieht mit dem weichen und fleischigen Teile der Fingerspitze. Auf der einen Seite herrscht also Behutsamkeit und Zartheit, auf der anderen eine bedeutende Kraftentfaltung. Geschicklichkeit und Kraft müssen sich hier paaren, und die Vereinigung zweier sich gewissermaassen widersprechender Neigungen macht den Anschlag schwierig. Die ältere Lehre leitet das Singen rein aus der Empfindung ab; sie macht sich die Mühe leicht, dem Schüler aber schwer. — Ein weicher und doch vollklingender Gesang ist mechanisch sehr eifrig zu studieren, und die beste Empfindung weiss sich ohne die Kenntnis desselben oft nicht zu helfen. Infern kann Thalbergs Werk (L'art du Chant appliquée au Piano, s. S. 114), in welchem die Behandlung der Singenote einzig und allein geübt werden soll, nur sehr willkommen geheissen werden, und ist es als ein Mangel der älteren Methodik zu bezeichnen, dass in diesem Punkte zu wenig Material angesammelt ist.*)

Der Finger muss die Taste so behandeln, als ob er sie knete oder sich in Wachs abdrücken wolle; er muss sie mit Liebe,

*) Weiteres Übungsmaterial zum Studium des Kantabile-Spiels verzeichnen die Rubriken 32 (Erlernung der Anschlagsnuancierung, wenn Melodie und Begleitung in einer Hand) und 43 (Melodie in allen Stimmlagen, auf beide Hände verteilt) bei Eschmann-Ruthardt, a. a. O. Besonders das Studium der Werke Mozarts, Fields, Dusseks, Hellers, Henselts, Chopins u. a. wird sich hier förderlich erweisen. — Gute Ausführungen über den „Gesangsanschlag", zu dessen Erlernung mit Recht das Studium von Lied-Originalen oder Transkriptionen und Arien usw. mit genauem Vorstellen und Abheben der einzelnen Stimmgattungen empfohlen wird, bei S. Tunner, Die Reinheit der Klaviertechnik, S. 63 f., die deren möglichst getreue Wiedergabe (S. 41) als des Klavierspielers zu erstrebendes Ideal bezeichnet.

mit Wärme angreifen. Der Anschluss an die Taste, der Druck und die Intention des Fingernervs, die Seele durch sich auf die Taste zu leiten, sind also die wesentlichen Eigenschaften dieses Anschlags. Die Phantasie kann immerhin der Taste eine höhere Befähigung zumuten, als sie bei ihrem abgeschlossenen Mechanismus besitzt, und kann ihr einen kontinuierlich singenden Ton andichten, der alles das wiederzugeben vermag, was in der Seele vorgeht. Die Fingerspitze mag auf Nuancierungen ausgehen, die nur dem Kehlkopfe zukommen, auf Beben, Anschwellen, Abnehmen, selbst auf die sprachliche Eindringlichkeit der Deklamation und geistige Klangfarbe. Ist eine solche Intention von einem richtigen Verständnisse der Musik überhaupt unzertrennlich, so ist sie, so seltsam dies auch erscheinen mag, auch auf den im Ganzen unempfindlichen Mechanismus des Hammeranschlages nicht einflusslos. Ein feines Ohr wird den mit Intention gespielten Ton recht wohl von einem nur äusserlich gebildeten unterscheiden.

Für die praktische Übung gilt die Tonleiter als das beste Beispiel. Zuerst kann sie mit dem gewöhnlichen Fingersatze, langsam und in der beschriebenen Weise behandelt werden. Und zwar mag eine dreifache Tonstärke geübt werden, eine ganz leise, die bei dem nervigen Fingerdrucke besonders geschickt behandelt sein will, eine mittelstarke, und eine ganz starke, die ohne rauh und heftig zu klingen, vollgiebig im Tone sein muss. Damit aber die Druckfähigkeit geübt wird, soll der Finger die ganze Zeit des Verweilens auf der Taste gleichmässig im Drucke verharren. Es wird also ein stummes Nachdrücken der Taste zur Aufgabe gemacht, welches für den Moment keinen Einfluss auf den Ton ausübt, sondern nur die Elastizität und den Anschluss der Fingerspitze befördern soll. Als zweite Übung sollen einzelne Finger möglichst gebunden, allein ohne Beihülfe anderer, die Skala auf und nieder singen. Dies befördert noch inniger den Anschluss.
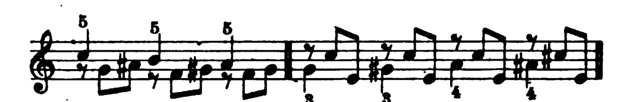
Der innige Anschluss des Fingers an die Taste hat für längere Tonreihen die Bindung als unerlässliche Bedingung für alles Singen, als zweite Hauptregel im Gefolge. — Das Binden ist ebenso wichtig als das Aufdrücken, dieses bezog sich auf den einzelnen Ton, jenes ist im Grunde derselbe mechanische Vorgang, nur auf mehrere Töne angewendet.

In neueren Kompositionen kommt es besonders oft vor, dass ein Finger mehrere Singenoten hintereinander übernehmen muss. Für diesen Fall soll die zuletzt erwähnte Skalenübung die nötigen Kenntnisse vorgebildet haben. Der Finger muss die im letzten Augenblicke unvermeidliche Trennung so gut als

möglich verdecken, indem er sich zu ihr so spät als möglich entschliesst und ganz schnell zur nächsten Taste hinschmiegt. Dazu wird er oft seine Stellung ganz verändern müssen, wie denn überhaupt für die Behandlung der Singenote eine grosse Freiheit von dem bisherigen Formzwange eintreten muss. Der Finger wird oft eine stehende Stellung annehmen und beim Hinübergleiten zur nächsten Singenote sich zuweilen schräg, seitwärts weiter bewegen müssen.

Es ist hier der Ort, die Bindung in grösserer Ausdehnung zu betrachten, und namentlich für die Mehrstimmigkeit der Übung zu empfehlen, weil dies der einfachen gesanglichen Behandlung am besten vorarbeitet. — Selbstverständlich ist hier nicht das Doppelgriff- und Akkordspiel in passagenartig schneller Folge gemeint, sondern im getragenen Stil. Das erstere kommt später zur Sprache.

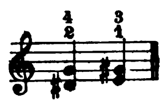
Bei zweistimmigen Tonfolgen kommt es selten vor, dass ein Finger zwei Stimmen hintereinander zu spielen hat. Deshalb ist dieser Fall der leichteste. Bei parallelen Terzen nur kommen die Fingerkombinationen $\genfrac{}{}{0pt}{}{2\ 3}{1\ 1}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{4\ 3}{5\ 5'}$, wohl auch $\genfrac{}{}{0pt}{}{4\ 3}{2\ 2'}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{1\ 2}{3\ 3'}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{2\ 3}{4\ 4}$ vor. Die Bindung muss hier, wie in allen folgenden ähnlichen Fällen so gut wie möglich ausgeführt werden. Besonders wichtig ist der Fall, wo in zweistimmigen Sätzen ein Finger zwei- oder mehrmal Singenoten zu verbinden hat, z. B.




Bei drei- und mehrstimmigen Akkordverbindungen kommt der eben besprochene Fall noch viel häufiger vor, erreicht seine häufigste Anwendung aber in polyphonen Sätzen überhaupt, wo die Kunst der Bindung wesentlich auf der oben genannten Regel beruht.

Die singende Bindung befördert durch die elastische Anschmiegsamkeit der Finger an die Tasten einen weichen und wohlklingenden Anschlag, der selbst beim leisesten Spiel deutlich sein muss, weil die Taste bis auf den Grund niedergedrückt wird; deshalb ist sie nicht nur für den Gesang ein unerlässliches Mittel, sondern gilt als treffliche Studie besonders für solche Finger, die nicht von früh an die richtige Schulung empfangen haben, und zu undeutlicher Tongebung hinneigen. — Solchen Fingern ist selbst bei passagenartigen Stellen das fast übertriebene Binden vereint mit dem Singen anzuempfehlen; beide

Eigenschaften erwecken das individuelle Fingergefühl am besten, und garantieren die Deutlichkeit der Tonbildung. Sie befördern mithin überhaupt die Mechanik. Aber auch bei normal gebildeten Fingern ergänzt das Singen und Binden die Vollkommenheit des Mechanismus, indem es die Fingerspitze vorzugsweise in Angriff nimmt, die früher bei der Bildung des Knöchelgelenkanschlages mehr in Passivität verharrte. — Das Aufdrücken und Anschmiegen fordert ihre ganze Kraft und Geschicklichkeit heraus. Die Form muss, wie bemerkt, dieser Anforderung ganz untergeordnet werden; in einem Falle wie diesem

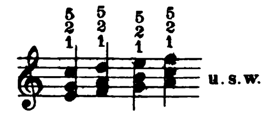


würde der vierte schräg und ganz niedergeduckt stehen müssen, der dritte fast geradlinig über dem vierten zu liegen kommen, der zweite ebenfalls geradlinig und schräg stehen.

Ist die Bindung von verschiedenen Fingern auszuführen, so gilt die Regel, dass der folgende Finger seine Taste zuvor berühre, ehe er sie anschlägt, dass überhaupt die weiterstrebenden Finger diese Art der Bindung sich bis zur Geläufigkeit aneignen müssen. Die Fingerspitzen müssen wie Fühlhörner an der Tastatur haften.

Eine wesentliche Erleichterung beim Binden beruht in dem Abwechseln mehrerer Finger auf einer Taste, ohne dass dieselbe angeschlagen wird. Auch diese Übung muss bis zur Geläufigkeit fortgesetzt werden. Es ist dabei auf jede nur erdenkliche Fingerfolge Rücksicht zu nehmen; auch müssen mehr als zwei Finger sich auf einer Taste schnell und geschickt hin und her in ununterbrochener Abwechselung ablösen lernen, ohne die Taste anzuschlagen, und schliesslich muss die Anforderung auf die Ablösung bei Doppelgriffen und Dreiklängen gestellt werden.

Ein nicht minder vortreffliches Bildungsmittel liegt in einem freieren Gebrauch des Handgelenks sowie des Armes. Wenn wir früher das Handgelenk in fortlaufenden Passagen vorwiegend im freien Staccato, höchstens Halbstaccato kennen lernten, so hat es für ein feineres Legatospiel eine ebenso wichtige Bedeutung. Sein Hauptnutzen zeigt sich zunächst in dem fein gebundenen Klang einer mit demselben Finger ausgeführten Tonfolge. Man gebe dem Schüler folgende Übung:



Der erste Akkord werde gespielt mit herausgedrängtem Handgelenk. Vor dem Anschlag des zweiten senke sich das Handgelenk vollständig, sodass der Ballen des Daumens fast das Holz unter der Tastatur berühre; auch hier herrsche das Prinzip, dass das Studium jeder Bewegung durch Vergrösserung derselben präzisiert wird. Der zweite Akkord werde dann gebildet durch dasselbe Hervordrängen des Gelenks, wie beim ersten. Dann senke es sich wieder, noch während des festgehaltenen zweiten Akkords, und stemme sich abermals zum dritten empor usw. Während jedes einzelnen Akkords beginnt das Handgelenk mit der höchsten Stellung und endet mit der tiefsten. Selbstverständlich herrscht nur der Druck, denn ein Schlag würde bei der Fortsetzung derselben Finger das Legato zerstückeln. Die Finger behalten fast ganz ihre feste, passive Form. Als zweites spiele man eine C-dur-Tonleiter mit einem, gleichviel welchem Finger und mit denselben Schwankungen des Handgelenks, die man durch lautes Zählen markieren mag. Die Erfahrung lehrt, dass dieses Emporstemmen der Hand den Fingern ein schmiegsameres Legato ermöglicht. Zu derartigen Studien dienen ferner alle möglichen Tongruppen auf Untertasten, erst in Akkorden, dann in Doppelgriffen und Einzeltönen, immer unter der Voraussetzung, dass die Bindung trotz des fortgesetzten Gebrauchs derselben Finger ermöglicht werden soll. Eine andere Behandlung erfordert das Hinzutreten der schwarzen Tasten. Man spiele eine chromatische Tonleiter mit dem dritten Finger. Wenn bisher eine Doppelbewegung auf jeden Ton oder Akkord fiel, so legt sich jetzt die Hand tief auf die Untertasten, stemmt sich hinauf zur Obertaste und sinkt wieder zur Untertaste herab. Ob man bei mehrstimmigen Bindungen mit beigemischten Obertasten das Aufstemmen des Handgelenks zu jedem einzelnen Akkord, oder das abwechselnde Heben und Senken vorteilhafter findet, darüber entscheide die Handlichkeit jeder einzelnen Stelle. Alle Fälle zu erschöpfen, ist kaum möglich, jedenfalls zwecklos. Es sei mit Vorstehendem genug, da gerade hier eine Anregung mehr nützt als pedantische Akkuratesse.*).

*) Die moderne Technik abstrahiert den Legatobegriff von der alleinigen Fingertätigkeit und formuliert (Breithaupt, a. a. O. S. 91 f.): Das Legato ist nicht durch Fingerspiel zu erreichen, sondern vom Gehirn kontrollierte Beherrschung der Bewegung; die schöne Bindung liegt in der bewussten ruhigen Bewegung und Führung der Einmasse selbst bei getragenen, luftigem Arm, ruhig-fixierten Gelenken, Innenhaltung der festen Hand und Aussenführung durch den Arm, also nicht lediglich Sache der angestrengtesten Fingerspannung. Riemann zieht den wirklichen Druck der Armmuskeln im legato nur beim crescendo und forte heran und empfiehlt zur Verhütung von weiteren Schwebungen ein blitzartig schnelles Verlassen der alten Taste im Moment des neuen Anschlags.

Als die wichtigste Unterabteilung des legato sei das non legato genannt, neben

Dieselben Handgelenkbewegungen übertragen sich mit trefflichem Erfolg auf denjenigen durch Druck erzeugten Gesangston, dessen Bindung verschiedene Finger vermitteln. Man übe alle Tonleitern in Normalfingersatz zunächst mit Aufstemmen des Handgelenks zu jeder Tonbildung, dem natürlich während des Festhaltens der Taste die. Senkung entspricht. Ferner mache man die genau umgekehrte Studie, welche beim Akt des Drucks eine Senkung verlangt und beim Festhalten eine Hebung. Man studiere ferner z. B. eine C-dur-Tonleiter so, dass sich bei c das Gelenk senkt, bei d hebt, bei e senkt usw. Man lasse überhaupt die Hebung, wie die Senkung der Hand mit allen Fingern und allen Tastenlagen zusammentreffen, und man wird jene völlige Leichtigkeit des Handgelenkspiels erzielen, die nicht nur für die Bindung den besten Anschluss der Fingerspitze ergibt, sondern rückwirkend auch die früher besprochene Art der Handtechnik um ein wesentliches Stück fördert. Die Behandlung der Gesangsnote erfordert völlige Freiheit vom Formzwang; sie ist bei steifem Handgelenk nicht möglich. Man studiere alle hier genannten Arten, wähle daraus nach der Individualität der Stelle, und erweitere sie selbst, so weit ein Bedürfnis dazu vorliegt. Conditio sine qua non (unumgängliches Erfordernis) ist überall der Druck ohne Schlag. Eine Ausdehnung der Hebung und Senkung der Handdecke auf die Formen der Schlagtechnik ist unter Umständen auch förderlich, doch mehr insofern, als die Mechanik prinzipiell alles studieren soll.

Wenn nun Übungen, wie die oben aufgezählten, eine absolute Kraftbetätigung der Finger und der Hand im Gesangton anstrebten, so darf nicht vergessen werden, dass ein nicht minder wichtiges Moment für eine plastische Darlegung der Melodie in dem relativen Klangverhältnis zwischen Singe- und Begleitungstönen liegt. Die Melodie muss vor allem heraus-

---

dem man noch ein sich ganz dem Staccato näherndes mezzo legato stellen mag. Bei dem ersten werden die Finger bei ziemlich erhobenem Handgelenk in abwärts gestreckter Lage ein weicheres Absetzen der Töne, bei letzterem bei recht flacher Handhaltung und fast die Tasten berührender Fingerstellung ein weniger strenges Binden derselben zu erreichen suchen. Das non legato zerfällt in ein Gewichtsspiel im f — die Masse fällt frei und schwer als beherrschte Hand- oder Armmasse in die Taste — und in das graziöse leggiero (jeu perlé), ein reines Tastenspiel bei Aufhebung jeden Massengewichts bei auf den Tasten fühlend ruhenden Fingern und leichtestem Fingergewicht ohne jeden Druck oder Fall. Eine Unterabteilung des non legato ist wieder das mehr oder weniger hämmernde Martellato in monumentalen, grandiosen Stellen bei senkrecht auffallender Arm- und Handmasse. Das non legato kann sich unter Umständen dem staccato nähern, das es in geeigneten Fällen ersetzen darf. Im Übrigen betrachtet die moderne Technik es gleich dem reinen legato nicht als Fingerlegato.

Über das legato bei Spannungen, Sprüngen und im polyphonen Spie wird das IX. bzw. X. Kapitel Näheres bringen.



treten. Dieser Umstand schliesst jedoch die Möglichkeit einer überaus zarten, ja hingehauchten Tonbildung nicht aus. Das Ohr und ein geübter Geschmack müssen über die Mittel nachdenken, wie selbst in solchem Falle der Gesang deutlich bleiben kann. Nun hat das Pianoforte die doppelte Fähigkeit, den Gesang der Macht der wirklichen Menschenstimmen nahe zu bringen, und anderseits ihn mit seinen spezifisch instrumentalen Tonreizen darzustellen. Somit bleibt zwar das reine Aufdrücken die Hauptform des Kantilenentons, doch ist keine Anschlagsart, nicht einmal der flüchtige Hauch einer perlenden, dekorativen Passage ausgeschlossen. Man kann danach füglich zwei Arten des Melodiespiels scheiden: die rein gesangliche Behandlung, welche auf einem markierten Gegensatz einer Melodie zu der meist weitausgelegten Begleitung beruht, und jene Singweise, welche die Kantilene von der vokalen Fülle zur instrumentalen Zierlichkeit hinüberleitet. In der grossen Mehrzahl der Fälle werden sich beide Weisen verschmelzen. Die vokale Singemanier wird sich zuweilen zu dem perlenden Reize des eigentlichen Klavieranschlags verfeinern, und die instrumentale Gesangart ihre Hauptmomente zu der Kraft der vokalen Tonbildung erheben.

In grossen Ausdrucksmomenten und in Fällen, wo die Begleitung selbst ein erhebliches Maass von Brillanz in Anspruch nimmt, wird auch die erste Manier nicht genug Kraft geben, sondern die später noch zu erörternden Anschlagsarten mit dem Arme oder die mit dem Handgelenke Anwendung finden. Die Hauptregel, dass der Gesang vor allen anderen Stimmen den Vorzug haben muss, bleibt überall gültig.

Schmückt sich die Kantilene mit schnellen Klavierpassagen, so sind die letzteren mit den zarteren Anschlagsfarben, am häufigsten mit dem perlenden Tone auszuführen. Ein stärkeres Aufdrücken im Sinne vokaler Gesangbildung hemmt die Leichtigkeit und Grazie, welche das Wesen des Klaviers bilden, und würde ein reizloses, dem Geiste desselben unangemessenes Element in die Tonfarben mischen.

Das Pedal ist gleichfalls von wesentlicher Bedeutung für die Kunst des Gesanges; seine Anwendung wird in zusammenhängender Weise an geeigneter Stelle zur Sprache kommen.

(Ein wichtiges modernes Erfordernis ist's gleichfalls, die orchestralen Fähigkeiten des Klaviers auszuschöpfen. Bei der an klanglich individuellen Zügen armen Natur dieses Instruments wird der Schüler frühzeitig lernen müssen, den Klang von Orchesterinstrumenten wie Cello, Horn, Flöte, Klarinette, Oboe usw. in der Konzeption der meist mit deutlicher Anlehnung ans

Orchestrale erfundenen, modernen aber auch romantischen, ja bis Beethoven (D'Alberts-Ausgabe seiner Klaviersonaten bei Forberg, Leipzig 1904) reichenden Klavierliteratur herauszuhören und nach Kräften wiederzugeben.

S. Tunner (vgl. Vorwort a. a. O. S. 54 f.) spricht geradezu von einem „Geigenanschlag" bei höherem Handgelenk und äusserst raschem Fingerdruck, nach Kräften durchdringend hellem, schneidigen Tone auch im Piano und möglichstem „Tonziehen" aus dem Klavier. (Tunners Geigenanschlagstheorie bei Chopin [S. 68] braucht man freilich nicht mitzumachen.) Auch das Pizzicato der Mandoline oder Guitarre, jener stumpfe schneidende, kurze Ton, lässt sich auf dem Klavier bei gutem Willen und Klangsinn ganz gut wiedergeben, besonders erweist sich da der geschickte Gebrauch des Verschiebungspedales als sehr fördernd.

Am leichtesten wird dem Pianisten wohl die annähernd getreue Wiedergabe des Horn- und Holzbläserklanges fallen. Alles dies setzt aber eine vollständige und sehr schattierungsfähige Beherrschung des singenden Anschlages voraus. Dieses Wiedergebenmüssen von Orchesterklängen hebt auch direkt das Stilgefühl im Klavierspiel. So empfiehlt K. Grunsky (Gold. Buch d. Musik, Stuttgart, W. Spemann 1900, 336) mit Recht das frühzeitige Spielen von Klavierauszügen, „bei denen man dem realen Klang stets einen fremden unterzulegen hat, und folglich jenen bis an die Grenze des Möglichen zu nuancieren genötigt ist." Aber nicht nur die Orchester-, sondern auch die Naturinstrumentfarben soll das moderne Klavier annähernd wiederzugeben imstande sein. Namentlich in der aus der heimischen Volksmusik schöpfenden Kunstklaviermusik, also vornehmlich der russischen, finnischen und skandinavischen, erfordern die pastoralartigen Naturpoesien fürs Klavier häufig eine derartige Fähigkeit. Mackenzie verlangt in seinen „Schottischen Rhapsodien" und Brahms in seiner 22. Händelvariation op. 24 die Nachahmung des schottischen Dudelsacks, die Russen Liadow, Stcherbatcheff u. a. die der kunstlosen Hirtenflöte, Grieg in seinen für dieses Gebiet wohl schönsten Poesien, im „Hirtenknaben" aus op. 54 und „Abend im Hochgebirge" aus op. 68 die Wiedergabe des norwegischen Alphornklanges, der musikalische Worpsweder P. Scheinpflug im „Abendlied" aus op. 6 den Klang einer fernen Hirtenflöte, der Schwede W. Peterson-Berger stellt im ersten Stück seines „Im Sommer"-Zyklus zwei sich antwortende Älplerhörner mit verblüffender Klangausnutzung hin, ebenso Sjögren usw. in seinem Zyklus „Auf der Wanderschaft" usw. Diese beginnende Ausbeutung der zur Darstellung intimster naturpoetischer Stimmungen auf dem Klavier dienenden Klangfarben ist eine der segensreichsten und wichtigsten Rück-

wirkungen ausländischer Klaviermusik auf die deutsche nach-Lisztsche).

Ebenso ist über den Vortrag der Begleitung hinzuzufügen, dass dieselbe nur im allgemeinen leiser als der Gesang zu halten ist. In grossen Ausdrucksmomenten erhebt sie sich mit zur Steigerung bedeutenderer Kraftgebung und hat, wo sie irgend eine breitere Figuration in Anspruch nimmt, ganz im Prinzipe der allgemeinen Vortragsregeln sich vor Monotonie zu hüten.
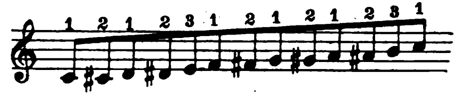
---

# Achtes Kapitel.

## Verengung und Erweiterung der Untersatzdimensionen. Die chromatische Tonleiter. Die harmonischen Passagen. Das Doppelgriffspiel.

Der Raum der Klaviatur soll noch freier beherrscht werden, als es durch die Skala möglich war. Geistiges und mechanisches Bedürfnis streben gemeinschaftlich nach Erweiterung ihrer Kraft und Fähigkeit. Die diatonische Tonleiter gab das normale Maass für die Dimension der Unter- und Übersatzbewegungen ab. Der nächste Fortschritt geschieht durch Verengung und Erweiterung dieses Maasses, und die Methodik bewegt sich hier in ähnlicher Weise weiter, wie bei den stillstehenden Übungen.

Die Verengung des genannten Verhältnisses geschieht in regulärster Form bei der chromatischen Tonleiter. Eine nähere Analyse des mechanischen Vorgangs ist nicht nötig, da dieselbe dem Wesen nach im sechsten Kapitel bei der diatonischen Tonleiter erledigt ist. Zudem beruht er hier auf noch leichteren Bedingungen. Es genügt also, die verschiedenen Arten des Fingersatzes zu besprechen.

Der erste ist der mit dem zweiten Finger auf Obertasten:
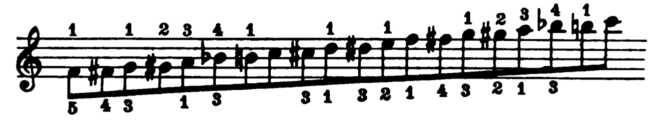



Er basiert auf einer gewissen Zierlichkeit der Bewegung, die durch die Feinheit des Tastgefühls im zweiten Finger hervorgerufen wird, und begünstigt die Ruhe und schöne Form der Hand. Daher ist dieser Fingersatz bei leisen und graziösen Stellen anzuwenden und keineswegs auf die chromatische Skala

allein zu beschränken, sondern auch auf solche Passagen auszudehnen, die nur mit chromatischen Elementen untermischt sind.
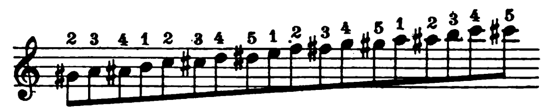
Der zweite Fingersatz besteht in der ausschliesslichen Anwendung des dritten Fingers auf jeder Obertaste; die Untertasten haben sämtlich den Daumen mit Ausnahme von c und f in der Rechten, e und h in der Linken. Dieser Fingersatz hat einen festeren, massiveren Charakter; da hier die stärksten Finger spielen, so eignet er sich am besten zum Forte. Das leise Spiel ist indessen nicht ausgeschlossen.

Eine dritte Fingersetzung, welche vier Finger in Anspruch nimmt, weist auf grosse Schnelligkeit hin.
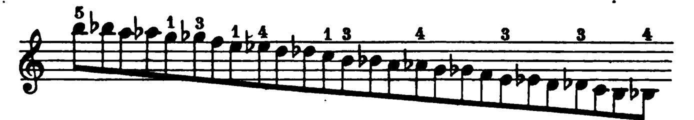


Das Ende eines Laufes wird hier, wie auch bei den vorigen Arten, gewöhnlich mit Benutzung aller fünf Finger ausgeführt. Während vorher die chromatische Skala mehr in ihren Einzelelementen, Punkt um Punkt abgehandelt wurde, wird sie hier als Ganzes aufgefasst. Die rapide Schnelligkeit dieser Applikatur stellt sie plastisch dar, wie eine Linie oder einen Faden. —

Ein Fingersatz mit allen fünf Fingern lässt eine noch grössere Rapidität zu, ist aber im Übersatz unbequemer als im Untersatz. Er basiert auf einer Regularität, die nach zwei Oktaven wiederkehrt. Am besten beginnt er mit gis, wo der fünfte einmal ausgelassen werden muss:



Noch ist eines Fingersatzes zu gedenken, der ebenfalls sehr grosse Schnelligkeit zulässt. Seine Periode umfasst desgleichen zwei Oktaven. Er spielt sich eigentlich nur im Übersatz bequem. Für die Rechte würde er sich so gestalten:



Sein Prinzip ist einfach das, den vierten Finger so oft als möglich überzusetzen.*)

*) Die moderne Technik fasst alle chromatischen Skalen als erweiterte Fünffinger-Formen, die eine wellenförmige Bewegung mittels Rollung der Hand

Der musikalische Wert der chromatischen Tonleiter ist mechanischer Natur. Keiner Tonart angehörig, lässt sie sich in allen anwenden, und gilt überall als leichtes, gefügiges Ornament. Der kleinschrittige Lauf der Finger gibt ihr etwas Zierlich-Niedliches. Wesentlich auf Schnelligkeit berechnet, ist sie brillant und sinnlich reizend.

Die weiteren chromatischen Übungen gestatten eine ähnliche Vielheit der Formen, wie die diatonischen, indem das Zusammenspiel in verschiedenen Intervallentfernungen stattfinden und die lineare Richtung der Passagen in die mannigfaltigsten Verschlingungen ausarten kann.

---

Die Erweiterung des Unter- und Übersatzmaasses hat ihre regulärste Form in den gebrochenen Akkordfiguren,*) welche ihre Bestandteile in gerader Aufeinanderfolge durch zwei und mehrere Oktaven ausbreiten. Der Daumen hat hier die Dimension einer Oktave im Untersetzen zu durchmessen, die übersetzenden Finger eine gleiche Entfernung. Diese sehr ausgedehnte und an Vielseitigkeit der mechanischen Verhältnisse die bisherigen Formen übertreffende Passagengattung verhält sich zu den Tonleitern, wie die Lagen in Oktavenspannungen zu denen einer Quinte oder Sexte. Die Mechanik beruht auf den bei der Tonleiter erwähnten Grundgesetzen: 1. Auf der selbständigen Bewegung der beteiligten Glieder. 2. Auf der Ruhe aller nicht beteiligten Organe. 3. Auf der einheitlichen Gleichmässigkeit aller notwendigen Bewegungen. 4. Auf der Egalität aller Töne.

Beim Untersetzen**) ist auf die Elastizität der in die Hand sich hineinbiegenden Daumenspitze und auf die entgegenkommende Geschmeidigkeit des Fingers zu sehen, unter welchen untergesetzt wird. Der letztere wird im Moment des Untersetzens eine gradlinige, schräg gehaltene Form annehmen. Die Drehung der Hand ist streng zu unterdrücken; die Hauptaufgabe liegt in einer etwas einwärts gestellten Handhaltung und

---

in kurvenartiger Form auf den fünften Finger hin bei ruhig weitergetragenem Arm und Hohlform der Hand erfordern, ohne jede Berücksichtigung von Untersatz-Gefühlen und -schwierigkeiten der älteren Lehre bei leicht gestreckten Fingern auf. Die Skala ist auch hier stets als ein Ganzes zu betrachten, und die Rollungen der Hand sind auf ihren Endpunkt hin vorzunehmen, in einem Atem ganz wie bei Gesangs-Koloraturen. — Übungsstoff zum Studium der chromatischen Tonleiter (von Bertini, Chopin, Czerny, Duvernoy, Heller, Herz, Kalkbrenner, Löschhorn, Moscheles, Schumann u. a., (auch Grieg, E-moll Sonate op. 7, 2. Satz), verzeichnet Eschmann-Ruthardt, a. a O. Rubr. 38.

*) Übungsmaterial für gebrochenes Akkord-Spiel bei Eschmann-Ruthardt a. a. O. Rubr. 11, 6. Aufl. S. 61.

**) Über die Stellung der modernen Technik zum Untersatzbegriff vgl. voriges Kapitel.

einer im Moment nach dem Untersatz gleichmässig fortrückenden Armbewegung.*) Alles ganz wie bei der Tonleiter, nur durch die Erweiterung der Räumlichkeit erschwerter. Beim Aufwärtsspielen der Rechten oder Abwärtsspielen der Linken hat der zweite Finger nicht eher seine Taste anzuschlagen, als bis der Arm seine Position eingenommen hat und der Anschlag senkrecht erfolgen muss. Beim Übersetzen gilt das Umgekehrte. Die Hand muss sich dabei im Zusammendrücken und Verengen so üben, dass sie darin die vollkommenste Leichtigkeit erreicht.

Bei kurzen Fingern ist trotz aller Bemühung eine strenge Bindung im Anfang nicht möglich, es sei denn, dass das Drehen der Hand sich wieder einstellen müsste. Die Aufgabe schwebt hier zwischen zwei sich widerstrebenden Regeln, und die Praxis muss sehen, wie sie beide vereinigt. Der beste Fingerzeig liegt darin, dass die Ruhe der Hand festgehalten und eher gegen die Bindung gefehlt werden darf. Nur muss der möglichst beste Versuch einer solchen Bindung zur Pflicht gemacht werden. Bei schnellerem Spiel verdeckt ein geschmeidiges Hinüberziehen ihre nicht ganz genaue Befolgung. — Die normale Aufgabe ist aber am letzten Ende in voller Gewissenhaftigkeit anzustreben. Die Gleichmässigkeit der Bewegung muss so weit ausgebildet werden, dass der Arm wie ein ruhig dahingleitendes Fahrzeug in horizontaler Richtung auf- und niederschwebt. — Der Daumen muss sich in einer kontinuierlichen Annäherung an seine Untersatzpunkte befinden, also im Moment, wo der zweite Finger spielt (man denke an den Dreiklang von c), unter dem dritten stehen, und wenn dieser anschlägt, in der Nähe des höheren c schweben. — Das Einwärtshalten der Hand ist so wichtig, dass oft durch dieses Mittel allein alle Drehungen vermieden werden. Selbstverständlich darf es nicht zu auffallend von der normalen Haltung abweichen.

Die gebrochenen Akkordpassagen haben in der Mechanik etwas kühn Aufstrebendes. Im beflügelten Laufe durcheilen die Finger die Dimensionen der Tastatur. Die Formfreiheit der Finger tritt mehr und mehr jetzt hervor. Eine besonders graziöse und leichte Behandlung wird hier die hohe Handhaltung und mehr gerade ausgestreckte, aber von oben herabhängende Fingerformen vorziehen.

Keineswegs sind die anderen Handstellungen ausgeschlossen, jede hat ihren eigentümlichen Ausdruck. — Deutet die hohe Handstellung mit ihren sanften Wellenlinien, die sich um den

*) Riemann, a. a. O. S. 26. Bei schnellerem Spiel ist es sogar unerlässlich, dass die Seitwärtsschiebung der Hand durch eine leichte, seitliche Forttragung der Hand eine kontinuierliche und im Moment des Überschlagens oder Untersetzens eintretende sei.
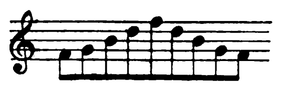


Daumen wie um eine Achse drehen, auf eine ätherische Feinheit des mechanischen Gefühles, so wird die niedrige Stellung mit liegenden Fingern ein perlend weiches Spiel, die horizontale mit gekrümmten Fingern ein perlend scharfes, präzises Spiel zur Folge haben. — Der Einbug der Knöchel wird sich allmählich glätten, ebenso der hohe Ausbug des Handgelenks.

Die niedrige Handstellung lässt den liegenden Finger durch breitere fleischigere Tastenberührung eine sinnlichere Tonfülle erzeugen, die Finger spielen in einer sehr angeregten, flatternden Bewegung, während bei der hohen Handstellung der Arm das Ganze zu dirigieren schien. — Wünschenswert bleibt für unser System noch immer die normale Handstellung, die strenge Schulung muss in den meisten Fällen noch beibehalten bleiben.*)

Die harmonischen Passagen zerfallen in Gruppen von drei, vier und fünf Tönen. Es liegen also entweder Dreiklänge, Septimenakkorde, oder noch hinzutretende Durchgangstöne zugrunde. Am leichtesten ist es, mit den vierstimmigen Gruppen zu beginnen, und zwar mit den verminderten Septimenakkorden, deren regulärer Bau der Egalität der Mechanik den meisten Vorschub leistet. Im Anfang ist der Daumen streng nur auf die Untertasten zu nehmen, erst bei gereifter Übung kann er auf Obertasten gestellt werden. — Dann kommen die Dominantakkorde und ihre Umkehrungen, auch wohl die kleinen Septimenakkorde, zuletzt die Dreiklänge und Umkehrungen. Ist die Hand in diesen Formen fest, so hat sie die Fähigkeit auch für sonstige Erweiterungen und Ergänzungen gewonnen.

Die Umkehrungen der Dominantakkorde sind wegen der Ungleichartigkeit der Fingerentfernungen sehr schwierig. Vorbildend wirkt das Auf- und Niederspielen der Passagen auf einer Stelle, z. B.

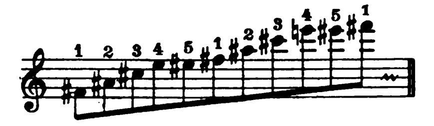


*) Die moderne Technik verlangt für die Ausführung der Arpeggien-Spielformen Rollungen der Hand nach dem fünften Finger hin ohne Spannung entweder aus der einfachen Hohlform der Hand, bei stets gewahrtem mittleren Schwerpunkt in der Mitte ihrer Hohlmuschel, aus dem Unterarm in einem Schwung oder mit seitlicher Innendrehung der Hand im Gelenk mit festem Arm und fixierter Akkordposition bei fortwährender Führung des Armes. Rücklaufende Arpeggien werden in einer Teilung in Auf- und Abwelle, Arpeggien-Rückungen mit geschickter, sanfter Bewegung des Armes dargestellt. Auf beide Hände verteilte Arpeggienformen sind als Ganzes nach dem fünften Finger der rechten Hand hinauf aufzurollen. Grosse Arpeggienformen unterliegen als Aneinanderreihungen kleiner Arpeggien bei Versetzung der Handlagen und unter Führung des Armes über den Daumen weg denselben Gesetzen.

Die Finger müssen sich erst fest in ihre Form hineinlegen, bevor sie den weiteren Gang wagen. Das Formgefühl muss sich so weit ausbilden, dass die Hand nach jedem Untersatz und jedem Übersatz mit grösster Schnellkraft ihre plastische Festigkeit annimmt, und die Finger, ohne ihre Stelle zu suchen, nur senkrecht herunterfallen.

Durch Vorhalt- und Durchgangstöne gewinnt das genannte Material eine erhebliche Erweiterung, wobei durch Veränderung der Fingerentfernungen die Schwierigkeit oft sehr zunimmt. Ein Untersatz unter den fünften und Übersatz über denselben ist wegen der erschwerten Egalität der Tonbildung besonders zu üben. Der fünfte neigt sich hier zu schwächerer Tongebung und bedarf der Kräftigung. Die Anwendung des Daumens auf einer Obertaste ist ebenfalls schwierig und sollte von minder vorgeschrittenen Spielern lieber vermieden werden; doch ist sie nicht immer zu umgehen. Eine eigentümliche Regel bestimmt nämlich den Fingersatz in allen diesen Passagen. Derselbe beruht auf strenger Regularität, auf konsequenter Wiederkehr derselben Fingerfolge. Nichts bildet so sehr die Sicherheit des Laufes der Finger, als das bestimmte Geleise regulärer Bewegungsverhältnisse, und infolge dieser Tatsache ereignet es sich oft, dass innerhalb einer Reihe von Arpeggien, die sämtlich den Daumen auf derselben Stelle haben, der letztere auf Obertasten zu stehen kommt. Die für den einzelnen Fall erhöhte Schwierigkeit wird durch den Gewohnheitszug, der das Ganze beherrscht, aufgehoben.*) — Abgesehen davon, muss aber überhaupt die Mechanik auch das Schwierige üben; ein unter erschwerten Verhältnissen durchgeführtes Prinzip lässt die minder schweren leicht erscheinen.

Es sind also Passagen wie folgende ebenso fleissig zu studieren, wie die leichten:
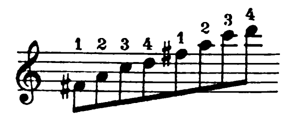


Hinsichtlich der Armbewegung ist noch zu bemerken, dass, so sehr auch die Ökonomie, als ein Elementargesetz, in der ganzen Klaviertechnik die unnötige Betätigung der Glieder untersagt, und namentlich ein sogenanntes Vor- und Zurückziehen

*) Dieser erprobten, bereits in älterer Zeit angewandten Methode eines Spieles gleicher, namentlich sequenzartiger Tonfiguren mit dem gleichen Fingersatze ist erst durch Moscheles-Fétis' „Méthode des Méthodes“ (s. o., S. 27) die theoretische Sanktion erteilt worden.



ebenso, wie die oft besprochene Drehung gänzlich unterdrückt wissen will, in den zuletzt erwähnten Fällen doch mitunter eine Ausnahme eintreten muss. — Beginnt nämlich der Daumen mit einer Obertaste, und haben die andern Finger Untertasten zu bespielen, wie z. B. in dem Laufe:



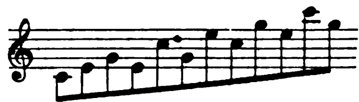

so ist ein sicheres Treffen der schmalen Untertastenfläche zwischen den Obertasten sehr erschwert. Deshalb darf hier füglich eine Ausnahme von dem oben erwähnten Gesetze eintreten. Der Arm zieht sich, um die Untertasten zu treffen, im Laufe des Spiels aus der Obertastenlage so weit auf die Untertastenlage zurück, dass die Finger 2, 3, 4 die breitere Vorderfläche derselben bespielen können; bei Wiederkehr des Daumenanschlags geht er aber wieder in die Obertastenlage zurück. — Dieses Verfahren verletzt allerdings die Ruhe der Bewegung, und die Aufgabe muss darin bestehen, die eckigen Verhältnisse der Spiellinie in eine wellenartige, abgerundete und reguläre Bewegung abzuglätten. — Dem Zuge der Schwerfälligkeit des Stoffes ist auch hier durch ein künstliches Element Einhalt zu tun.

Vergleicht man die Akkordpassagen mit den Tonleiterpassagen, so ergibt sich folgendes: Als kompositorische Elementaridee steht die Skala dem Akkorde gegenüber, wie der Umriss der Farbe. — Die Tonleiter ist das abstrakte Urbild der Melodie, der Akkord das der Begleitung. Jene legt sich daher in eine viel reichhaltigere Welt von Bildungen auseinander, als die Harmonie, ist ja auch das kosmische Bild reicher an Form- als an Farbenunterschieden. — In Bezug auf die Mechanik aber ändert sich das Verhältnis. Die Arpeggien gestatten eine grössere Vielheit von Formbildungen als die Tonleitern. Beide Arten stehen so zueinander: Die Tonleiterpassagen haben einen sehr gleichmässigen Charakter; hinsichtlich des harmonischen Unterschiedes gibt es in ihnen nur die Formen von Dur und Moll; die lineare Richtung ist bei beiden gleichmässig ausgeprägt; nur das Chromatische repräsentiert noch plastischer die Linien form. Alle Passagenbildungen bestehen hier mithin aus geradlinigen Elementen. Die Akkorde aber haben schon in dem Charakter ihrer harmonischen Grundlage reichhaltigere Unterschiede. Sodann gestatten sie durch allerhand Versetzungen und Umdrehungen eine bei weitem vielseitigere Figurenbildung, wie z. B:




Beide Arten haben ihre besondere Eigentümlichkeit. Die Arpeggien beruhen auf einer einfacheren Regularität als die Skalen; bieten sie auch im Anfange durch die grössere Fingerspannung, durch grössere Untersatz- und Übersatz-Dimension, durch die Kühnheit schnellerer Raumdurchmessung bedeutendere Schwierigkeiten, so fusst doch die Mechanik auf sicheren Stützen.

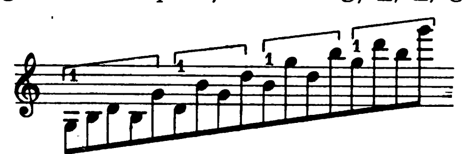
Nimmt man zickzackartige Formationen aus, wie etwa:



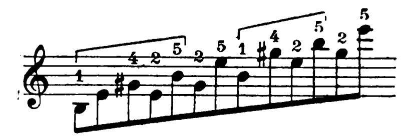
so kehrt fast überall mit dem Neubeginn einer anderen Oktave alles ganz regelmässig wieder, und der Grundtypus selbst ist eine fest ausgeprägte, stillstehende Form. Der letztgenannte Umstand macht diese Gattung dankbarer als die Skalen. In den letzteren ist der Grundtypus einer Oktave eine bereits in sich selbst durch den Daumenuntersatz unreguläre Bildung. Die Hand hat wenig Anhalt. Die normale Stellung auf fünf Tasten kommt nur am Ende zu wirklicher Ausführung; die Finger liegen zwar bei jedem Daumeneinsatz in einer Normallage, benutzen sie aber nie bis zu Ende. Kaum eingetreten in die eine, führt ein neuer Daumeneinsatz die Hand in eine andere, die ebenso unvollständig ausgespielt wird. Bei den Akkorden legen sich die Finger in eine bestimmte Form, und sobald dieselbe einmal begriffen, bedarf es nur der Direktion des Armes; die Passage läuft fast von selbst. Das einzig Abnorme ist die Gewöhnung an die Vorstellung, dass der Daumen für den fünften eintreten muss. Sonst aber haben die Finger ihre festen Plätze. Die Regularität der Räumlichkeit in bezug auf die gleichmässig abgemessenen Oktavenfelder ist für Auge und Fingergefühl einleuchtend. Bei der Tonleiter steht aber die sichtbare Regularität der Tastengruppen mit der Regel der Fingersetzung im Widerspruch. Der Fingersatz ist innerhalb einer Oktave kompliziert, und bei C-dur anders als bei F-dur, hier anders als bei B-dur, Fis-dur, Des-dur usw., in der Linken anders als in der Rechten. Dies macht jede Tonleiterpassage in gewissem Sinne zu einer Besonderheit, während die Akkorde vom Auge schneller überblickt, von den Fingern erraten werden. Auch das gleichzeitige Spiel stellt sich bei den Akkorden günstiger, indem Daumen und fünfter gleiche Bedeutung, in den meisten Fällen (beim

Oktaveneinklange) gleichzeitigen Einsatz haben und die Gruppen übersichtlich abteilen. Bei den Tonleitern muss das Ohr abteilen, und die Daumeneinsätze, die technisch so sehr geeignet sind, die Gruppen übersichtlich zu sondern, müssen diese Bedeutung gänzlich unterdrücken.

Schwerer sind die bereits oben erwähnten zickzackartigen Arpeggien. Das Fingersatzprinzip besteht, falls nur Untertasten vorkommen, darin, dass bei jedem Daumeneinsatz eine Normallage von einer Oktavendimension gebildet und ausgespielt werden muss. In folgendem Beispiele, also bei g, $\underline{d}$, $\underline{h}$, $\overline{\overline{g}}$,

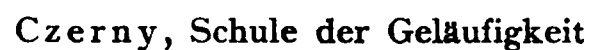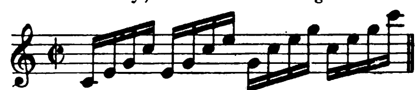


Das Schwierige liegt in der mit jeder Lage eintretenden Veränderung der Fingerentfernungen, so dass mit jedem Daumeneinsatz die Hand eine andere Form zu bilden hat. — Kommen Obertasten vor, so wird zuweilen eine Lage nicht zu Ende benutzt, falls es nämlich vermieden werden soll, den Daumen auf eine Obertaste zu setzen, z. B.



Doch liegt eine Notwendigkeit, das letztere auszuschliessen, keineswegs vor. Man vergleiche die Fingersätze in Tausigs Ausgabe von Clementis Gradus, speziell die der dritten Etüde.

Gemildert wird die erwähnte Schwierigkeit des Formenwechsels allerdings durch den beschränkten Kreis der hier möglichen Unterschiede; die Hand gewöhnt sich bald an dieselben, z. B.


Czerny, Schule der Geläufigkeit



Tonleiter und Akkord sind jedes für sich eine Quelle vielseitiger Formenbildungen; kombinieren sie sich, so erweitert sich die Fülle der letzteren ins Endlose. Für die Mechanik gilt das Gesetz, dass das Fingergefühl in jedem Moment sich der einen oder anderen Handform bewusst bleiben muss, und

namentlich der höhere Standpunkt unbedingter und leichter Fügsamkeit in jedes Verhältnis hier seinen ernstlichen Anfang zu nehmen hat.

---

Die Mechanik bewegte sich bis jetzt in den Folgen einzelner Töne und hat deren Grundtypen erschöpft. Der nächste Schritt geht zu der Verbindung mehrerer gleichzeitiger Tonreihen. Bei der Lehre von den Bindungen wurde schon an mehrstimmige Tonreihen angeknüpft; hier soll das Wesentliche der letzteren zur Sprache kommen.

Mehrstimmiges Spiel im Sinne der Polyphonie ist eine dem Schluss der Mechanik gebührende Gattung. Von dieser wird hier noch nicht gehandelt. Vielmehr geht die Aufgabe auf jene scheinbare Polyphonie parallel laufender Stimmen, die ihre eigentümliche Schwierigkeit hat, und vorbereitend auf die vorgenannte noch grössere wirken muss. — Sie wird Doppelgriffspiel genannt und zerfällt in Terzen-, Quarten- und Sextenspiel.*) — Das Oktavenspiel löst sich von diesen wieder durch eine absonderliche mechanische Behandlung als eigener Zweig ab.

Zunächst das Terzenspiel. Was für den einzelnen Finger als Regel galt, findet auch hier beim Zusammenspiel zweier seine Anwendung. Die gekrümmte Fingerform bei eingedrückter Knöchelpartie erweist sich hier mehr als irgendwo vorteilbringend.**) So notwendig das Schlaffhalten aller Muskeln im allgemeinen sein mag, so ist doch eine gewisse Anspannung der zum Spiel schlagfertigen Glieder nicht zu umgehen, und hier, wo es auf erhöhte Kraftbetätigung und auf die Beziehung gegenseitigen Zusammenwirkens ankommt, um so weniger zu erlassen. Die normale Handform bringt dieses Gefühl der Muskel-

---

*) Eine knappe Übersicht über die wichtigste, in Frage kommende Etüdenliteratur (Gänge und Tonleitern in Terzen, Quarten und Sexten in der gleichen Hand von Bertini, Clementi [Gradus], Cramer, Czerny, Heller, Herz, Hünten, Kalkbrenner, Löschhorn, Moscheles, Schumann und Thalberg) bietet Rubrik 30 bei Eschmann-Ruthardt, a. a. O., 6. Aufl. S. 78. Speziell mit dem Fingersatze im Doppelgriffspiel befassen sich die auf diesem allgemeinen Gebiete wichtigsten Spezialwerke von G. A. Michelsen, Der Fingersatz beim Klavierspiel, Leipzig 1896, Breitkopf & Härtel, und, in der älteren Zeit und heute überholt, L. Köhler, Der Klavierfingersatz, Leipzig 1862, ebendort, O. Klauwell, Der Fingersatz des Klavierspiels, Leipzig 1885, daneben namentlich Busoni (Bachausgaben), Riemann (Katechismus § 20), Frz. Kullak, Die höhere Klaviertechnik, Leipzig, Leuckart, Die besten modernen Studienwerke von Pischna-Sauer (Exercices progressifs), Tausig-Ehrlich (Tägliche Studien), E. Bosquet (Technique moderne du pianiste virtuose, Junne-Schott-Frères), C. L. Hanon (Der Clavier-Virtuose, Junne-Schott), R. Joseffy (School advanced piano playing, New-York, Schirmer), B. Domaniewski (Vade mecum, Leipzig, Breitkopf & Härtel) und Breithaupt (a. a. O. S. 191 ff. für Bülow, Riemann, Busoni).

**) Wiederum durchaus den älteren Anschauungen folgende Vorschriften. Vgl. das IV. Kapitel.



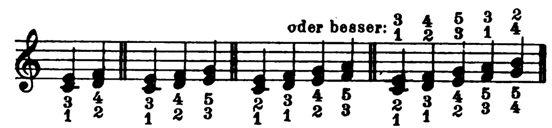
spannung am besten hervor; lang ausgestreckte Finger bei niedriger Hand sind keineswegs unfähig, das Terzenspiel zu erlernen, im allgemeinen aber unterstützt die Erfahrung die entgegengesetzte Fingerhaltung.

Vollgiebiger, kerniger Ton ist die erste Aufgabe; Gleichzeitigkeit des Anschlags die zweite, und hier als wesentlich neue zu den bisherigen Anforderungen hinzutretende. Vorbedingungen zu derselben sind gleich hohes Aufheben und gleich starkes Niederfallen der beteiligten Finger.*)

Das Terzenspiel zerfällt wie das einfache in Übungen mit stillstehender Hand, in fortrückende und tonleiterartige Studien. Die harmonischen Gänge sind hier selbstverständlich sehr beschränkt.

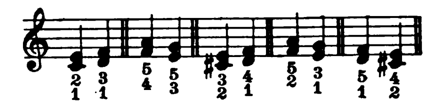
Betreffs der stillstehenden Übungen verbinden sich folgende Finger zu Kombinationen: 1 und 3, 2 und 4, 3 und 5; dieselben sind zunächst in den Bereich des Studiums zu ziehen. In weiterer Praxis erweisen sich aber auch die Gruppen 1 und 2, 2 und 3, 3 und 4, 4 und 5, — sodann 1 und 4, 2 und 5, — endlich 1 und 5 als unerlässlich.

Die Kombinationen, in welchen die Finger 4 und 5 vorkommen, verlangen besondere Prüfung, indem die bezeichneten Finger leicht ihren Ton schwächer anschlagen, wie denn überhaupt eine stete Rücksicht auf die ungünstige Natur derselben durch die ganze Laufbahn des Klavierspiels Pflicht bleibt. Die Übungen zerfallen in Folgen von 2, sodann von 3, später 4 bis 5 Terzen:




*) Am klarsten wird man alle doppelgriffigen Formen durch eine von der Tiefe nach der Höhe sich hinaufschiebende Handgelenkbewegung zu Gehör bringen. Überall möge man sich leicht auf denjenigen Finger stützen, über den man übersetzen will. Im Übrigen verlangt die moderne Technik alle derartigen Formen bei einer ruhig von einem Griff zum andern getragenen Hand, ebenso ruhiger Arm- und Handgelenkführung ausgeführt zu sehen und leugnet die Unmöglichkeit der Erzielung eines wirklichen legato bei Doppelgriffformen, das sie bei „beherrschter Tragung der Masse und seitlicher Führung des ganzen Armes" zustandekommen lässt (Breithaupt, a. a. O. S. 101). Im nichtlegato erfolgt die Weitertragung der vermittels der durch den Willen bestimmten, geistigen (nicht Finger-!) Spannung gebildeten, fertigen Doppelgriffform. Zur Erhöhung der Sicherheit der Wiedergabe terzen- und sextenartiger Doppelgriffformen verlangt sie ferner namentlich beim Studium die Beobachtung des Tastenstandes, d. h. eines kurzen sicheren Stehens der Hand in den Tasten beim Über- und Untersetzen mit gleichzeitigem Schwung des Armes in die neue Wellenlage. Ein tadelloses legato wird durch geschickte und leichte, schnelle Gleitungen der Hand an den Bruchstellen aus und in die Tasten ganz wesentlich erleichtert, ja in vielen Fällen nur durch sie wirklich erreicht werden können.
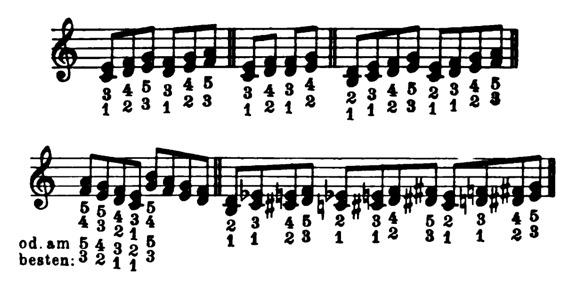
Die schwachen Finger haben Aufheben und Niederfallen zu steigern, die starken zu mildern, damit Gleichheit der Anschlagsbedingungen entsteht. Rhythmus und Figuration können die in obigem Beispiel enthaltenen Fälle zu einer grossen Anzahl von Übungen ausbeuten, obwohl deren Zahl nicht so umfangreich ausfallen kann als bei einfachen Tönen. Die hier vorliegenden Elemente sind nicht mehr so flüssig als die letzteren, und im Grunde an Zahl nur drei, während dort fünf waren. — Ein grosser Teil dieser Studien fand schon bei den stillstehenden Übungen der einfachen Töne Vorbildung. Deshalb werden hier mehr die neuhinzutretenden Fingerkombinationen



und die fortrückenden Figuren zu üben sein.

Die letzteren befolgen die normalen Anschlagsgesetze, müssen damit aber eine Seitenbewegung der Finger verbinden. Bei jedem Terzenspiel kommt der dritte Finger am häufigsten vor, und ist auf dessen besondere Präzision acht zu geben, weil er leicht zu einem Erschlaffen hinneigt. Er verlässt sich zu schnell auf seine günstige Natur und übersieht, dass dieselbe zu seiner doppelten Anstrengung gerade notwendig ist.
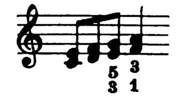
Im allgemeinen wird diese Gattung in den üblichen Studienwerken zu wenig ausgebeutet, obwohl sie doch eigentlich ein reiches Material an die Hand gibt, besonders wenn die chromatischen Elemente mit hineingewebt werden, und der Rhythmus die Formen mannigfach gestaltet. Die einfachsten Grundtypen sind folgende:



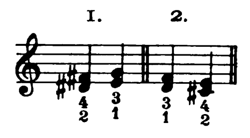

An diese Übungen schliesst sich die Tonleiter an. Das Übersetzen mit zwei Fingern ist das hier neuhinzukommende Element. Die Schwierigkeit desselben liegt in der Verbindung. Schon bei den stillstehenden Übungen liessen

einige Fingerkombinationen $\begin{pmatrix}1 & 1 & | & 4 & 3\\ 2 & 3 & | & 5 & 5\end{pmatrix}$ eine vollkommene Bindung nicht zu. Die Aufgabe besteht darin, dem Gehöre diese unerlässliche Trennung so wenig als möglich wahrnehmbar zu machen. Der betreffende Finger muss seine Taste so lange als möglich besetzt halten und durch kernige Klangfülle des folgenden Anschlags die Aufmerksamkeit von der momentanen Lücke ableiten. Bei langsamem Spiel ist es sehr fördernd, die Terzenskalen mit singendem Anschlag, also mit lang angehaltenem Aufdrücken zu üben. Bei schnellerem Spiel muss sich der Finger auf Höhe des Aufhebens und präzis kräftiges Anschlagen legen.

Die Bindung, als der wichtigste Teil, befolgt im einzelnen folgenden Mechanismus. Die Form der Finger wird beim Über- und Untersetzen aufgegeben. Das möglichst lange Festhalten auf derselben Stelle hat beim Übersetzen eine fast geradlinige Form des Fingers zur Folge, über welchen übergesetzt wird. In folgendem Beispiele:



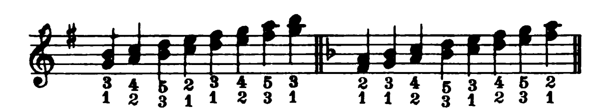
wird der fünfte ganz niedergebeugt, so dass er horizontal auf der Taste liegt, der dritte schmiegt sich über ihn so weit, dass er seine Taste a berührt. Hiernach erfolgt erst der Anschlag. Die Trennung fand zwischen e und f statt. In anderen Fällen, wo die Bindung vollkommen ausführbar ist, muss das Hinanschmiegen an die folgende Tastengruppe in ähnlicher Weise geübt werden. Beispiel:



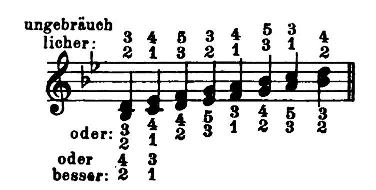

Im ersten hat der Daumen sowohl wie der dritte seine Taste zu berühren, während die vorige Fingergruppe unverrückt stehen bleibt; im zweiten schwierigeren Falle ist es ebenfalls für die Schmiegsamkeit der Fingerspitzen fördernd, eine gleiche Anforderung zu stellen. Selbstverständlich ist die Strenge einer solchen Bindung für schnelles Tempo weder möglich noch notwendig, und die Mechanik wird sich im ersten Beispiele mit der Bindung der oberen, im zweiten mit der der unteren beiden Töne begnügen. — Das anschmiegende Berühren liegt bei guter Vorbildung so im Gefühle der Fingerspitzen, dass es auch bei

schnellstem Tempo nicht ausser Betätigung tritt, es hat nur eben nicht Zeit, an einem so genauen Vorgange sich zu messen, es vereinigt sich mit dem präzisen Anschlage so gut es sich tun lässt.

Die Fingersetzung der Skalen beruht auf dem Prinzipe möglichster Bindung und enthält keine anderen Kombinationen, als die bei den stillstehenden Übungen bemerkten. Das neu Hinzukommende besteht aber nun in der Verbindung derselben auf nebeneinander befindlichen Lagen zu einheitlicher linearer Richtung. Am gewöhnlichsten sind folgende Fingerkombinationen $\begin{matrix}123\\345\end{matrix} \Big| \begin{matrix}1123\\2345\end{matrix} \Big| \begin{matrix}34\\21\end{matrix} \Big| \begin{matrix}45\\21\end{matrix} \Big| \begin{matrix}55\\34\end{matrix} \Big|$. Die erste reicht für C-dur ganz allein aus. Die zweite findet ihre Anwendung in dem grösseren Teil der übrigen Skalen, worin sie in Verbindung mit der ersten innerhalb einer Oktave einmal vorkommt, z. B.

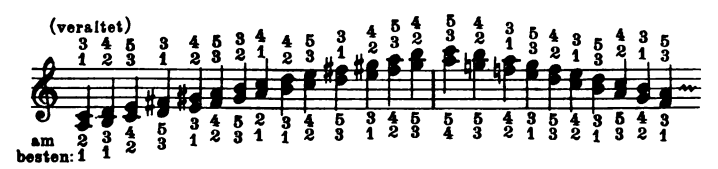


Ähnlich ist D-dur, A-dur, E-dur. In H-dur, Des-dur, As-dur, Es-dur, B-dur kommen die Gruppen $\begin{matrix}34\\21\end{matrix} \Big| \begin{matrix}45\\23\end{matrix} \Big|$ häufig vor, beginnen z. B. in B-dur, und ist hier der zweimalige Gebrauch des vierten wohl zu berücksichtigen. In manchen Fällen erweist sich die Gruppierung $\begin{matrix}345\\213\end{matrix}$ als ebenfalls zweckmässig und kann an Stelle der bezeichneten eintreten, so dass manche Skalen mehr als eine Applikatur zulassen, z. B.

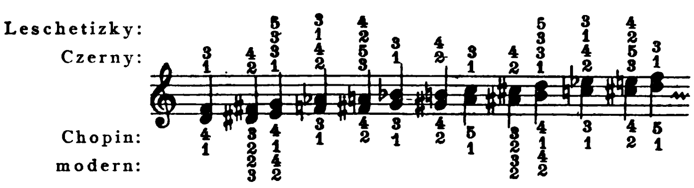



Mit den Kombinationen $\begin{matrix}345\\123\end{matrix} \begin{matrix}2345\\1123\end{matrix}$ lassen sich zur Not alle Tonleitern spielen, selbst die, die 5 Obertasten haben.

Die Mollskalen kommen zwar selten vor, sind aber der Vollständigkeit halber mit zu üben und befolgen aufwärts die angegebenen Prinzipien, obwohl nicht in so regulärer Weise; abwärts haben sie den Fingeransatz der verwandten Durtonarten.



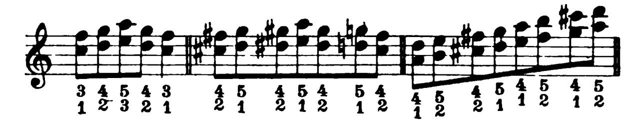

An die diatonischen Tonleitern schliesst sich die chromatische Skala in kleinen Terzen, welche die aufgestellten Regeln nur in engerer Tastenfolge anwendet.

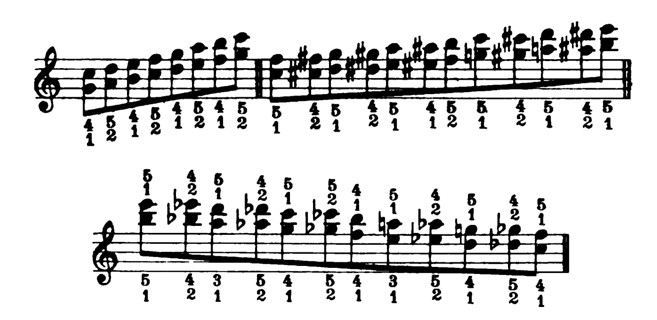



Die Czernysche Fingersetzung hat den Vorzug einer grösseren Einfachheit der Applikatur, während die Chopinsche eine bequemere Glätte ermöglicht. Auch die in grossen Terzen einhergehende wendet keine neuen Prinzipien an. Sie kommt selten vor.

Das Doppelgriffspiel hat seinen nächsten Fortgang im Quartenspiel, welches meist von der rechten Hand ausgeführt und durch die linke zu Sextenakkordfolgen ergänzt wird. Der Fingersatz beruht auf folgenden Verbindungen $\frac{4\,5}{1\,2}$ | $\frac{5\,4}{2\,1}$ | $\frac{4\,5}{1\,1}$ | $\frac{4\,5}{2\,1}$ | $\frac{5\,2}{2\,1}$ | $\frac{3\,4\,5}{1\,2\,3}$ | $\frac{5\,4}{2\,2}$ |; häufig kommen auch Fälle vor, wo dieselben Finger zweimal hintereinander genommen werden. Das Quartenspiel findet teils in diatonischen oder chromatischen Gängen, teils in kleineren, aus den genannten Elementen zusammengesetzten Figuren seine Anwendung, die sich auch zu grösserem Aufbau verwenden lassen. Es liegt in der Natur des Klanges, dass die Quarten fast gar nicht in der linken Hand vorkommen; es müsste denn im Einklang mit der rechten, welche noch eine ergänzende Sextenstimme spielt, geschehen, oder die letztere müsste über die linke übersetzen. — Nach dem Prinzip völliger Gleichbildung aller Kräfte muss jedoch die linke Hand die hierher gehörigen Studien in vollem Umfange mit durchüben.

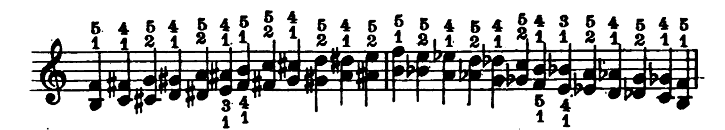
In folgenden Beispielen sind die gewöhnlichsten Grundformen enthalten:





Meistens ist eine doppelte Fingersetzung anwendbar, je nachdem der dritte Finger mit beteiligt oder ausgeschlossen wird. — In dem letzten Beispiele erfolgen beide Angaben. — Eine Anwendung des dritten wird in den Skalen oft zweckmässig sein. Die letzteren sind nach Analogie der aufgestellten Fingerkombinationen leicht zu bilden. Hauptregel ist auch hier die möglichste Verbindung.
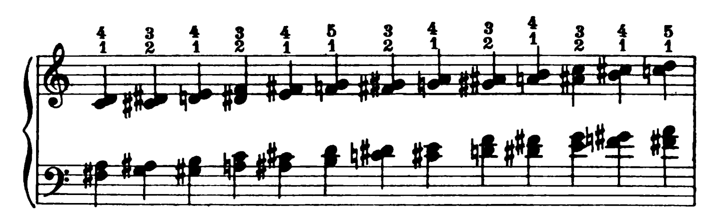
Verminderte Quinten werden meist in chromatischer Folge angewendet, die andere Hand tritt entweder mit einer einfachen oder einer Doppelgriffstimme ergänzend hinzu. Die Mechanik beruht auf denselben Gesetzen wie beim Terzen- und Quartenspiel.



Durch mehr oder weniger häufige Hinzuziehung des dritten Fingers ist auch hier ein mehrfacher Fingersatz möglich. Für die geschmeidige Ausbildung des dritten und vierten, sowie für die Vorderglieder aller beteiligten Finger ist diese sowie die vorige Übung sehr bildend. Der mechanische Ertrag ist bedeutender als der musikalische, welcher in allen diesen parallelen Folgen fast nur skalenartige oder chromatische Elemente ausbeuten kann. Parallele Stimmführung ist schon an sich monoton. Mechanisch aber ist die Bindung beachtenswert, die hier eine schräge Handhabung, ein geschmeidiges Niederbeugen des einen und ein eben solches Übersetzen des anderen Fingerpaares erfordert.
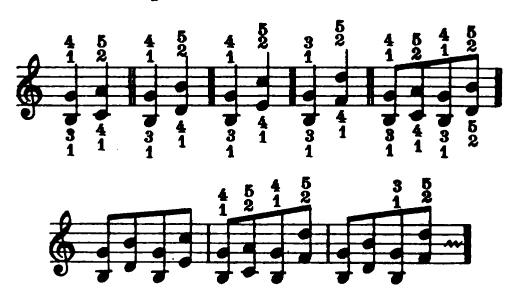
Ähnliches gilt von Sekunden- und Septimenfolgen, die ebenfalls in chromatischen Figuren ihre häufigste Anwendung erfahren und von der andern Hand eine ergänzende Begleitung

nötig haben. Bei Sekunden fordert die Fingersetzung eine häufige Anwendung des dritten:



Von grösserer Bedeutung als die letzten Doppelgriffarten ist das Sextenspiel, da es mannigfachere Figuration zulässt. In dieser Beziehung steht es dem Terzenspiel ebenbürtig zur Seite. — Es zerfällt wie das letztere in Übungen mit stillstehender Hand, fortrückende und tonleiterartige Studien, hat aber ein weites Gebiet harmonischer Passagen vor demselben voraus. Die letzteren liegen beim Terzenspiel nicht recht in der Neigung der Figuration, indem hier das Staccato zu sehr vorherrscht.

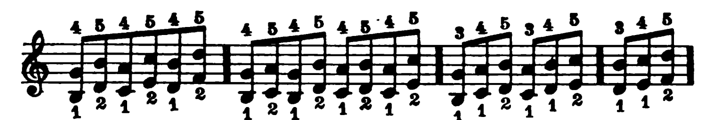
Die stillstehenden Übungen der Sexten umfassen zunächst sekundenartig beisammenliegende Tonfolgen, hiernach terzen-, quarten-, quintenartige usw., zuletzt die Kombinationen dieser Formen untereinander und die Gruppierung derselben nach den mannigfachen Anforderungen des Rhythmus. Die Haupttypen erfolgen in diesem Beispiele:



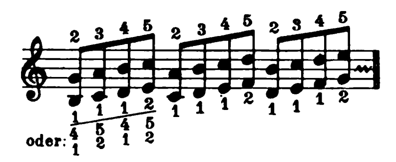
Sämtliche Formen lassen eine vollkommene Bindung zu; da bei den fortrückenden Übungen aber oft das zweimalige Spielen des Daumens notwendig wird, mithin nur eine halbe Bindung eintritt, so sind auch die unter den obigen Beispielen angegebenen Fingersetzungen zu üben. Für die Bindung in vollkommener Art gilt die obere Applikatur.

Die fortrückenden Übungen gestatten gleichfalls entweder eine vollkommene oder halbe Bindung; im letzteren Falle ist

nach Analogie der bekannten Prinzipien die Trennung so gut als möglich zu verdecken.

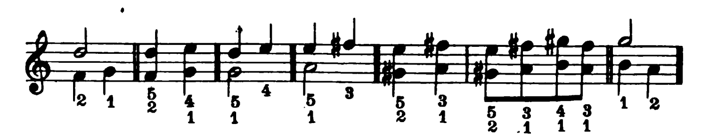


Auch ist eine mehr als zweimalige Anwendung des Daumens möglich, und der Übung sehr zu empfehlen.




Die Volubilität der Daumenspitze wird durch dieselbe wesentlich gefördert.

Die skalenartigen Sexten haben die Aufgabe, durch Über- und Untersetzen die bei den vorigen Gattungen bekannt gewordenen Fingergruppen zu verbinden. — Das Untersetzen betrifft den Daumen, und zwar unter den zweiten Finger, und den fünften unter den vierten, seltener unter den dritten; das Übersetzen den zweiten Finger über den Daumen, den vierten über den fünften, den dritten über den vierten und über den fünften. Es können zur Übung folgende Vorstudien vorgenommen werden:



Nach diesen für beide Hände gleichmässig genau vorzunehmenden Vorstudien folgt nun das Skalenspiel, das in allen Dur- und Moll-Tonarten mit möglichster Bindung die nächste Aufgabe bildet. Die Mechanik hat einesteils auf die bei den Terzen besprochene Schmiegsamkeit der Fingerspitze, andererseits auf perlenden und kräftig herunterfallenden Anschlag zu achten. Sie wird zu diesem Zwecke abwechseln müssen zwischen singend niedrig anfassendem und passagenartig hoch herabfallendem Anschlage. Beide Studien vereint, erwerben Glätte und Glanz; der erste Anschlag bildet mehr die Reinheit, der zweite mehr die brillante Tonfärbung.

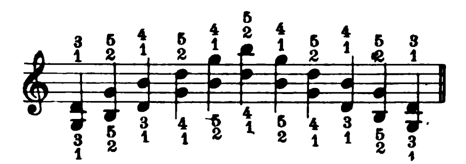
Betreffs der letzteren ist hinzuzufügen, dass für günstig gebaute Hände nur in C-dur eine vollkommene Bindung durch-

zuführen ist, in den übrigen Skalen halbe und selbst ganze Trennungen unvermeidlich sind. Aus diesem Grunde neigt der Anschlag zu einer zwischen Staccato und Legato schwebenden Spielweise, artet wohl gar in völliges Staccato aus. Das letztere gibt dem Skalenspiel etwas sehr Brillantes und Kühnes, was beim Legato nicht hervortritt, und wird meist dem letzteren vorgezogen, weil die geringere Brillanz desselben mit seiner Schwierigkeit nicht im Einklange steht. — Es muss nur nicht vergessen werden, dass das Legato die nützlichere und als Vorstudie unentbehrliche Übung bleibt.

Auch bei den Skalen ist mehr als ein Fingersatz möglich, besonders wenn der dritte Finger mit beteiligt wird; bei vielen Versetzungszeichen ist der Daumen auf Obertasten oft nicht zu vermeiden. Dieser Umstand, sowie die zuweilen zweimal hörbar hintereinander geforderte Anwendung derselben Fingergruppe machen die Sextenskalen schwieriger als die Terzen. Die Anwendung des dritten Fingers wird besonders von spannungsfähigeren Händen vorgezogen, und kann sogar der zweite mit Vorteil auf dem oberen Tone gebraucht werden.

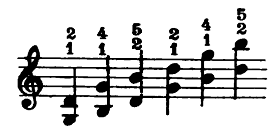
In chromatischer Form zerfallen die Sextengänge in grosse und kleine. Die Folgen von kleinen Sexten sind die gebräuchlicheren. Ihr Fingersatz liegt meist klar zutage, und wo wesentliche Abweichungen möglich sind, kommt es auf die Beschaffenheit der Hand an. Eine bestimmte Applikatur wird deshalb hier nicht gegeben. Ihre Elemente sind in dem oben Gesagten enthalten.

Die harmonischen Figuren sind, wie dies in der Natur der Akkorde liegt, nicht aus lauter Sexten zusammengesetzt, sondern mit Quinten und Septimen untermischt. Das erstere bei Dreiklangs-, das letztere bei Septimen-Harmonien. — Im letzteren Falle können auch Quarten vorkommen. Die Fingerfolgen bestehen entweder aus zweigliedrigen Gruppen oder aus dreigliedrigen; $\frac{4\ 5}{1\ 2} \mid \frac{3\ 5}{1\ 2} \mid \frac{3\ 4\ 5}{1\ 1\ 2} \mid$. Beide Arten sind zu üben, z. B.

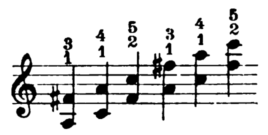


Welche vorzuziehen sei, hängt von der Beschaffenheit der Passage ab; die Fingerfolge $\frac{3\ 4\ 5}{1\ 1\ 2}$ hat den Vorzug, wenn sie

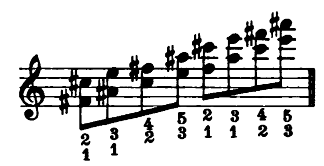
sich vollständig am Ende oder durch das Ganze durchführen lässt. Bei kürzeren Gängen genügt der andere Fingersatz. Die oberste Note erhält am besten den fünften Finger, und muss von dieser Regel bei Bestimmung des Fingersatzes ausgegangen werden. Zuweilen passt auch die Fingerfolge: $\frac{2\,4\,5}{1\,1\,2}$, z. B.



Die Septimenakkorde schliessen sich demselben Fingersatze an, wofern sie innerhalb eines Oktavenumfanges ein Intervall auslassen.



Der andere Fall, wo die Septimenakkorde sich vollstimmig in viergliedrigen Gruppen innerhalb einer Oktave auseinanderlegen, gehört, streng genommen, nicht in das Kapitel vom Sextenspiele, weil die Intervalle sämtlich kleiner sind. Er mag aber, da er anderweitig sich nicht wohl unterbringen lässt, hier seine Erledigung finden. Die Fingerfolgen sind diese: $\frac{2\,3\,4\,5}{1\,1\,2\,3}$, z. B.



doch ist auch $\frac{3\,5\,3\,5}{1\,2\,1\,2}$ zulässig.

Die Kombination von akkordlichen und diatonischen Elementen sowie chromatischen Figuren geht ins Unberechenbare, und kann hier ebensowenig erschöpft werden wie die Mannigfaltigkeit der Passagenbildung überhaupt. Die Theorie muss sich mit den Grundformen begnügen und vermag die Technik nur in den charakteristischen und wesentlichen Unterschieden zu lehren. Die Phantasie des Schülers soll die Kenntnis derselben benutzen, um sich in figurativen Bildungen komplizierterer Art zu betätigen.

Das Sextenspiel ist eine technische Erweiterung der modernen

Schule und findet sich in der gesamten neueren Literatur in der Blütezeit von Henselt, Th. Kullak, A. Dreyschock, Liszt, Thalberg, Chopin (op. 25), Brahms u. a. vielfach angewendet. — Der zuletzt genannte Komponist und S. Goldschmidt (op. 4), ebenso Fr. Bendel, schrieben Etüden in lauter Sexten; — auch Brahms' F-moll-Etüde nach Chopin wäre hier zu erwähnen.

Das ganze Doppelgriffspiel erfordert gesteigerte Kraftbetätigung. In der Legatobehandlung ist es die höchste Leistung der spezifischen Fingerkraft, indem es den Anschein zweier Spieler repräsentiert. Die Hand, die es allein oder mit der andern verbunden darzustellen hat, findet in seiner glücklichen Überwindung den Genuss eines gesteigerten technischen Selbstgefühles. Im ersten Stadium der Entwicklung wird die feine und freie Anmut der einfachen Läufe allerdings etwas beeinträchtigt. Die Kraft ringt noch mit dem Stoff; das Prinzip des Fingeranschmiegens und die doppelte Anstrengung lässt nicht gleich die schwungvolle Grazie zu, die am letzten Ende Ziel aller, also auch dieser mechanischen Form werden muss. Es ist nicht bloss die doppelte Anstrengung der Anschlagstätigkeit, die hier in Rechnung kommt, sondern auch die stete Rücksicht des einzelnen Fingers auf den Verbündeten. Gleiche Schwingung im Aufheben, im Niederfallen, gleicher Druck, gleiches Ausharren, erscheinen als eine genau in zwei gleiche Hälften sich teilende Universalkraft. Dies Halbieren ist eine Fessel, die dem Finger nicht das Gefühl freier Individualität in gleichem Maasse gestattet, wie bei den einfachen Läufen. Er erscheint sich nicht mehr als ein Ganzes, sondern als die Hälfte einer grösseren Kraft. Daher drängt sich hier im Anfange das Gefühl grösserer Schwere, grösserer Anstrengung auf. Und so repräsentiert das Doppelgriffspiel im Anfange mehr Kraft als Grazie. Aber gerade durch diese Eigentümlichkeit steht es in schönem Kontraste gegen das Einfache und gibt dem sinnlichen Formenreichtum einen beachtenswerten Zuwachs.

---

Die Sexten bilden den Übergang zu dem Oktavenspiel. Zuvörderst neigen sie zum Handgelenkanschlag in ähnlicher Weise wie das letztere, sodann nähert sich ihre Intervallendistanz demselben und haben sie somit in Klang und Anschlagsfarbe etwas dem Oktavenspiel Verwandtes. — Die vielen halben und unvollkommenen Bindungen machen das Sextenspiel dem Legato immer ein wenig abgeneigt. Da es auch auf grössere Anschlagskraft ankommt, so kann die eigentliche Leichtigkeit und Grazie von dem reinen Fingeranschlag in keiner so vollendeten Freiheit erreicht werden als von dem Handanschlag. Und somit

erhellt zum Schluss die Notwendigkeit der Aufgabe, dass der Lernende sämtliche Sextenstudien nach dem Legato auch im Handgelenkstaccato mit gleichem Fleiss üben muss.

---

# Neuntes Kapitel.

## Das Oktavenspiel. Spannungen. Sprünge. Die Spieltätigkeit des Armes. Der Anschlag mit dem Ellbogengelenk. Das Schultergelenk.

Eine in ihrer Art wieder ganz eigentümliche Form der Mechanik ist das Oktavenspiel, zu dem wir folgerecht jetzt überzugehen haben.*) Es ist zunächst eine noch weitere Auseinanderlegung zweier zu einem Doppelgriffspiele zusammengehöriger Töne. Sein Charakteristisches besteht in der Unisonität seiner Bestandteile und in der grösseren Tonräumlichkeit, die es in Bewegung setzt. Diese beiden Eigenschaften bestimmen seine Klangwirkung einerseits als eine klarere, schärfer eindringliche, andererseits als eine noch brillantere und technisch kühnere Form des Doppelgriffspiels. Bei der Doppelstimmigkeit des Terzen- und Sextenspiels wird die Aufmerksamkeit des Gehörs zwischen zwei gleichberechtigten Stimmreihen geteilt; das Oktavenspiel entbehrt zwar des harmonischen Vollklanges der letzteren Gattungen, durchschneidet aber viel heller und klarer alle anderen Tonelemente, um sich geltend zu machen. Namentlich hat es im Verhältnis zu den weicheren Klangwirkungen des Sextenspiels etwas Härteres, Gesünderes, und steht mit der stählernen Kraft seiner Mechanik in einem viel richtigeren Zusammenhange. Das Sextenspiel hat immer etwas weich Süsses, das viel eher zu zarterer Behandlung hinneigt. Dass die Mechanik

*) Die gänzlich von den älteren mit Kullak abweichenden Anschauungen der Gegenwart über die klavieristische Theorie des Oktavenspiels mit Angabe der wichtigsten Etüdenwerke sind im Verlaufe der vorangegangenen Darstellungen bereits eingehender erörtert worden. Vgl. dazu S. 104 (Theodor Kullak, H. Scharwenka), und für die Moderne S. 128 ff. (Jaëll, Caland und namentlich Breithaupt). Wir erinnern an den grundlegenden Unterschied, dass die Moderne im Oktavenspiel keine Handgelenk- oder Finger- oder blosse Unterarm- oder gar Knöchelknicktechnik, sondern eine vibrierende Mittätigkeit des gesamten Armes, eine Inanspruchnahme aller Muskelgruppen, von der Rückenmuskulatur an, eine Schüttel- und Rüttelbewegung des gesamten Spielorganismus, bei Passivität des Handgelenkes bei innerer Spannung, leichter Gelenkfixierung und sicherer Fühlung, nicht mit Aktivität des Handgelenks und zurückgeworfenen Arm bei steifer Armhaltung, erblickt. Man unterscheidet diese „freie“ Oktave von der „fixierten“ (bei grosser Geschwindigkeit) bei Alleintätigkeit von Oberarm, Schulter und Rücken und Auslösung der Spannung im Handgelenk.



gerade im Gegensatz zu dieser Eigenschaft zum brillanten Staccato hingezogen wird, entzieht der Wirkung des Sextenspiels einen Teil der fest ausgeprägten und bestimmten Charakteristik, die sonst jede andere Gattung der technischen Formen geltend machen kann, und hat auch in der Tat seine allgemeine Verbreitung zurückgehalten. Während alle übrigen Erweiterungen der Modernität in weitere Pflege genommen worden sind, ist das Sextenspiel unbeachtet geblieben und findet sich nur in den oben bezeichneten Werken der glänzendsten Virtuosenzeit eine Zeit lang in Angriff genommen.

Das Oktavenspiel, als verstärkte Einstimmigkeit, hat ganz denselben Reichtum der Figuration wie die letztere in ihrer einfachen Gestalt. Dies gibt ihm eine weitere Ausdehnung als dem Terzen- und den Sextenspiel, welches an plastischer Bildsamkeit beschränkt war. — Zudem ist es jeder Anschlagsgattung fähig; alle Arten des Legato und Staccato sind ihm zugänglich. So wiederholt sich in ihm mit den nötigen Modifikationen die ganze Summe der bisherigen mechanischen Errungenschaften.

Nun haben freilich bei weitem nicht alle diese Möglichkeiten gleiche Ausdehnung und gleiche Rechte auf diesem Gebiet. Weder das Legato noch das Fingerstaccato sind auch nur annähernd von der durchgreifenden Bedeutung für das Oktavenspiel, wie die reine Handgelenktechnik. Der Handanschlag ist die Form, in der Oktaven am meisten wirken. Auch die Studien nehmen ihren Ausgang am besten von diesem Punkt.

Charakteristisch ist bei den Handgelenkoktaven die Einfachheit des Mechanismus; ein und derselbe Hebel mit einer und derselben Bewegung bestreitet den ganzen Reichtum der Figuration. Diese Einfachheit ist auf der einen Seite ein Vorteil, auf der andern eine vergrösserte Schwierigkeit. Das erstere erhellt aus dem Vergleich mit dem Fingerorganismus, bei dem fünf verschiedene Individualitäten auszubilden und zu egalisieren waren, bei dem die Handform, die Spannung, der Fingersatz usw. die Technik in die mannigfaltigsten Sonderbildungen auseinanderlegten. Hier ist nichts zu beachten, als die blosse Lockerheit des Handgelenks. Freilich liegen gerade in dieser Einfachheit erhöhte Gefahren. Die Reinheit einer komplizierten Oktavenpassage ist bei weitem prekärer, als die des verwickeltsten einfachen Laufes. Die Anforderungen an die Geschicklichkeit, Elastizität, Kraft, Ausdauer und namentlich an Sicherheit werden enorm gesteigert.

Das Nächstliegende und Wichtigste für das praktische Studium ist nunmehr eine Ausarbeitung dessen, was bereits früher angeregt wurde, der Handgelenktechnik. Die erforderlichen Be-

wegungen bedürfen keiner weiteren Erläuterung. Zuvörderst muss die Wiederholung einer und derselben Oktave zu vibrierender Schnelligkeit und möglichster Ausdauer gesteigert werden. Mit denselben Ansprüchen studiere man sodann C-dur-Skalen, ehe die Obertasten in Betracht gezogen werden. Sobald die letzteren ins Spiel kommen, tritt ausser der Schnellkraft des Handgelenks noch ein neues Moment von nicht zu unterschätzender Bedeutung in den Gesichtskreis ein, nämlich die Daumenbewegung. Der Daumen schreite immer in gerader Linie fort. Er berühre Untertasten hart am Vorderrande der Obertasten, und die letzteren gerade an der Spitze. Zickzackbewegungen und das damit unvermeidliche Hinundherschieben des Ellbogens bleiben verpönt. Die hierzu erforderlichen Einzelstudien des Daumens mache man am besten im Anschluss an die S. 104, 105 erwähnten Oktavstudienwerke von Th. Kullak, L. Köhler, J. Löw, A. Ruthardt und X. Scharwenka. Man zögere damit nicht bis zum Angriff des Legatospiels der Oktaven; denn wenn der Daumen dort auch mehr in Betracht kommt, so macht seine Geschmeidigkeit auch hier schon die Hälfte der Sicherheit aus. Was den Fingersatz anlangt, so ist die gewöhnliche Praxis für den Gebrauch des vierten auf schwarzen Tasten. A. Dreyschock, Th. Kullak u. a. benutzten in Handgelenkoktaven bloss den fünften Finger.*) Einer besonderen Etüdensammlung bedarf es hier nicht. Man gehe von Vibrationen auf einer Taste zu C-dur-Skalen, darauf zu den verschiedensten tonleiterartigen Bildungen, endlich zu harmonischen Fortschreitungen über. Der fleissige Spieler, der übrigens für diese Aufgabe einen gesunden Körper besitzen muss, mag seinen Ehrgeiz darin setzen, alle einfachen Tonreihen in Oktaven auszuführen. A. Dreyschock spielte auf diese Art in jüngeren Jahren die schwere Chopinsche C-moll-Etüde op. 10, Nr. 12 mit stupender Bravour.

Die Freiheit der Hand im Verhältnis zur Klaviatur ist nunmehr aufs Höchste gesteigert. Die Reinheit des Spiels ist hier am schwersten zu erzielen; doch ist dieser Zweig der Technik mit Recht einer ausserordentlichen Vorliebe gewürdigt worden, denn kein anderer lohnt durch Brillanz die darauf verwandte Mühe in solch hohem Maasse.

---

*) Ebenso in der Neuzeit z. B. Bülow, Busoni und die Carreño. Diesen also auch auf den Obertasten zu beobachtenden Fingersatz erhebt die moderne Deppe-Caland-Breithaupt-Lehre zum System, welche die Bindung durch Tragung erzielt und eine leichte, kurvenartig gerundete Bewegungsform der Oktave bei fixierter Handform und ruhiger Armtragung, bei einer geistigen, phrasierenden Einteilung grösserer Oktavpassagen zur Gewinnung geistiger Stützpunkte und grossen Gleitungen der zusammen in einem Stück zu spielenden Teile ohne aktives Handgelenk gewahrt wissen will.



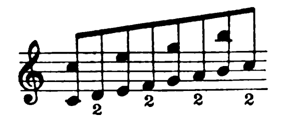
Die Mechanik der Legato-Oktaven ist prinzipiell anders. Sie basiert zunächst auf der schon erwähnten Geschicklichkeit des Daumens, der seine Tonreihe dem Klange des Legato möglichst zu nähern hat. Seine fleischigere Einfassung befähigt ihn freilich mehr dazu, als jeden andern Finger. Ökonomie der Bewegung ist der technische Kernpunkt. Das zweite Hauptmoment liegt in dem Spiel der beiden letzten Finger. Das Untersetzen des fünften unter den vierten und das Überschlagen des vierten über den fünften muss in den mannigfaltigsten Verbindungen geübt werden. Man studiere jede Oktavenpassage auch mit den letzten Fingern allein. Die Bindung ist durch Über- und Untersetzen fast überall möglich. Schlimmsten Falles muss ein geschicktes Hinübergleiten ihren Mangel verdecken. Häufig ist das Abrutschen des Fingers von der schwarzen Taste auf die daneben liegende weisse von grossem Nutzen. Vor allen Dingen beachte man, dass die Finger allein spielen. Ihre Ausbildung erhält hier ihre letzte Feile. Alle sonstigen Bewegungselemente sind zu vermeiden. Um mit dem Leichtesten zu beginnen, studiere man erst chromatische Figuren, dann alle Tonleitern, endlich Fortschreitungen in Intervallen und gebrochene Akkorde. Überall gehe erst das isolierte Studium jeder einzelnen von den beiden parallelen Tonreihen dem Oktavenspiel voraus. Wie weit der dritte Finger in Betracht kommen darf, hängt von der Individualität der Hand ab. Die Gelegenheiten zu seiner möglichen Verwendung fallen geeigneten Orts von selbst ins Auge. In langsamerem Tempo nehme man ferner als bequemes Bindungsmittel den Fingerwechsel auf einer Taste hinzu; vorzüglich findet er zwischen den letzten Fingern statt, doch kann er auch beim Daumen mit Erfolg verwandt werden.

Ehe ich zu einer genaueren Besprechung einiger noch zu erledigender Spezialgattungen des Oktavenspiels übergehe, sei es erlaubt, noch einmal auf dasjenige zurückzublicken, was bereits früher über Handgelenklegato gesagt wurde. Im siebenten Kapitel wurde das Aufstemmen mit der ganzen Hand als treffliches Mittel empfohlen, Tonfolgen zu binden, die mit demselben Finger auszuführen waren, weil der Anschluss der Fingerspitze ein intensiverer war. In zweiter Linie erwies es sich auch da vorteilhaft, wo schon die Finger an sich zu binden vermochten; denn die Freiheit der Hand gibt dem Ton mehr Wärme und schliesslich auch mehr Modulationsfähigkeit. Wenn das Oktavenspiel diese Anschlagsmanier mit besonderer Vorliebe erfordert, so liegt dies eben darin, dass auch im günstigsten Falle die eine der beiden Tonreihen einer Bindung im strengsten Sinne nicht zugänglich ist; und um so mehr ist es daher er-

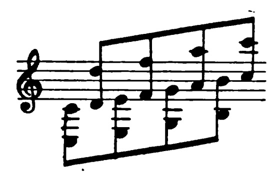
wünscht, der Hand das Hinüberschmiegen von einer Taste zur andern zu erleichtern.

Die praktischen Studien, zu denen alle Arten Passagen, die nicht gar zu viel Sprünge enthalten, als Beispiel dienen können, sind hauptsächlich so zu machen, dass das Aufstemmen der Hand zur Obertaste geschieht, das Senken zur Untertaste; oder, was in den meisten, aber nicht allen Fällen dasselbe sagen wird, die Hand hebt sich beim vierten Finger und senkt sich beim fünften. Es bewährt sich diese Spielweise um so besser, als selbst solche Figuren, die einer korrekten Bindung keine Schwierigkeiten bieten, dadurch an Sicherheit und Präzision gewinnen, wenn auch zu Anfang die Reinlichkeit mehr gefährdet ist.

In eigentlichen Virtuosenstücken finden sich noch zwei Gattungen von Oktavenpassagen vertreten, die auf eine Täuschung des Ohres berechnet sind. Die erste und seltenere liegt nur in der einen Hand und entsteht dadurch, dass eine Stimme die Figur ganz enthält, die Parallelstimme dagegen mehrere Töne, und zwar meist jeden zweiten Ton auslässt:



Im schnellen Tempo nähert sich der Klang dem einer voll ausgespielten Oktavenpassage; grosse Bravour ist hierdurch kaum zu erzielen. Desto brillanter wirkt eine andere Art von Trugoktaven, welche beide Hände beschäftigt. Die eigentliche Passage wird von den beiden Daumen genau abwechselnd gespielt, und jede Hand greift zu den von ihrem Daumen ausgeführten Tönen die Oktave:



Der Effekt dieser Gattung ist schrill aber glänzend, doch nur im rapidesten Tempo. Die Egalität ist dabei nicht gerade schwer; desto mehr muss um der Sauberkeit willen das Auge geübt sein. Eine ausgezeichnete Studie hierfür enthält das zweite Heft von Th. Kullaks Oktavenschule.

Zur vollständigen Besprechung des Oktavenspiels wären noch die Anschlagsunterschiede nach Gesang oder Passage nam-

haft zu machen. Es ist darauf hinzudeuten, dass die Singenoten, sobald sie in Oktaven einhergehen, zunächst ganz unter die Behandlung einfacher Gesangnoten fallen. Kurzes Anfassen und tiefes Herabdrücken der Taste, sowie höchste Anschmiegsamkeit und Bindung bleiben auch hier unwandelbare Grundlage. — Nach den erweiterten Bedürfnissen des gesanglichen Inhaltes werden aber auch diese Grenzen überschritten; das Oktavenspiel darf sich jeder Anschlagsgattung an geeigneter Stelle bedienen. Es ist das Eigentümliche des Klaviergesanges, dass er Melodien nicht bloss in vokalem Sinne nachbildet, sondern in seine instrumentalen Reize und Schattierungen übertragen darf. Es werden also ebensogut die zartesten Glockenklänge des Handgelenkanschlages einen Gesang fortführen können, als dessen ganze nervige Wucht. Ja, bei einer grossen Flut von Begleitungsnoten wird sogar des Armgewicht auf die letztere einwirken dürfen, wie dies in Liszts und Thalbergs früheren Werken oft unerlässlich ist.

---

Liegt eine grössere Entfernung als eine Oktave bei Passagen zugrunde, so entsteht die sogenannte Weitgriffigkeit, die ebenfalls eine Erweiterung der neueren Virtuosität ist.*) Bisher wurde die Dimension einer Quinte bei den Übungen mit stillstehender Hand und den Tonleitern als normales Spannverhältnis betrachtet, dazu kam das Maass einer Oktave, das bei akkordlichen Formen jenem an die Seite trat. Sexten- und Septimenentfernungen legten sich als Zwischenglieder zwischen jene Grundmaasse und reichten mit diesen lange Zeit für alle Bedürfnisse der Mechanik aus. Die Weitgriffigkeit vermehrt die technische Anschauung um einen vollen dritten Grundbegriff und ist der Keim zu einem höchst mannigfaltigen Gewebe neuer Figuren geworden.

Zunächst muss die Hand äusserlich ihre Elastizität und Spannkraft durch Ausdehnungen steigern. Jeder Finger muss sich so weit mit dem Daumen auseinanderspannen lernen, dass er mit ihm eine gerade Linie bildet. Zu diesem Zwecke stemmt sich die Innenfläche des fünften und ersten Fingers in möglichster Ausspannung gegen die vor der Klaviatur befindliche senkrechte Vorderwand des Klaviers und drückt sich durch allmähliche Übung solange an dieselbe, bis sie in ihrer ganzen

*) Eine Zusammenstellung der nützlichsten Etüdenliteratur für Spannungen der ganzen Hand oder einzelner Finger bietet Rubrik 14 und 15 bei Eschmann-Ruthardt, a. a. O. 6. Aufl. S. 64, 65. Namentlich die Henseltsche und Chopinsche Klaviermusik zeigt intensive Ausbeutung der durch Spannungstechnik hervorgerufenen Klangwirkungen.

Länge mit ihr zur Berührung gelangt. Dadurch muss eine durch die Handdecke fortgesetzt zu denkende gerade Linie zwischen dem ersten und fünften Finger entstehen. Dies Verfahren ist auf alle Fingerkombinationen mit dem Daumen anzuwenden und wird namentlich beim zweiten auf grössere Schwierigkeiten stossen, muss aber auch hier der genannten Anforderung genügen. — Nächstdem muss die Spannweite der übrigen Finger untereinander geübt, und kann dabei der rechte Winkel als Zielpunkt der Aufgabe angesehen werden. Hier kann die andere Hand der übenden zu Hilfe kommen und zuvörderst also den fünften vom vierten, sodann den vierten vom dritten, und endlich den zweiten vom dritten bis zur Weite des genannten Winkels entfernen. Auch muss die Innenfläche der Hand durch ein Indiehöhestrecken und Auseinanderhalten der lang ausliegenden Finger möglichst ins Konvexe hinein ausgedehnt werden, denn gerade die Elastizität der inneren Handflächenhaut befördert die allgemeine Spannfähigkeit. Man kann die letztere bei jeder Hand, so bald sie die angegebene Form nachzubilden versucht, durch den blossen Blick beurteilen. Später muss die Spannübung ohne das Gegenstemmen an feste Flächen und ohne Hilfe der anderen Hand vorgenommen und das genannte Maass gleichfalls dabei erreicht werden. Eine andere Übung besteht darin, dass die Finger 2, 3, 4, 5 sich dicht zusammenlegen, und hierauf zwischen je zweien der Reihe nach die weitesten — also rechtwinkeligen — Entfernungen bilden. Das Zusammenschliessen der einen, und das Auseinandertreten der anderen ohne Mithilfe der anderen Hand ist, wo es leicht von statten geht, ein sicheres Kennzeichen der Elastizität und Unabhängigkeit der Finger. Übrigens ist bei allen Spannübungen Vorsicht zu raten, da die Hand unter Umständen dabei Schaden nehmen kann.

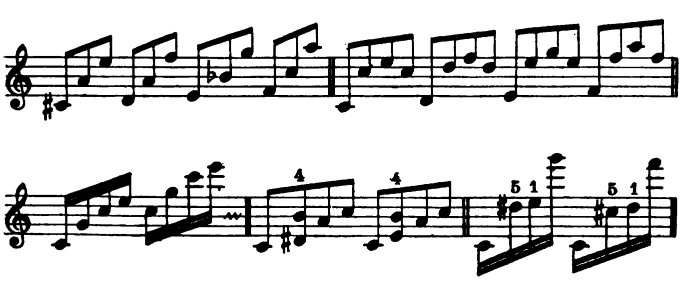
Alle klanglose Mechanik ist natürlich nur Vorstufe, die Studien auf der Tastatur bleiben Hauptsache. Auf dieser nun beginnt die erste Übung mit dem arpeggierten Anschlagen der weitesten Intervalle, für kleine Hände der Oktaven, für mittlere der Nonen, für grössere der Dezimen, Undezimen usw. Hieran knüpft sich das ungebrochene, feste Anschlagen der genannten Intervalle. Die im ersten Teile der mechanischen Studien (fünftes Kapitel) erwähnten, auf weite Lagen ausgedehnten Übungen sind jetzt ernstlich in Angriff zu nehmen. Früher hatten sie noch nicht die rechte Wichtigkeit und verfolgten mehr den Zweck des Unabhängigmachens der Finger, nunmehr sollen sie die Fingermuskeln beim Anschlage in den unbequemsten Ausspannungen stärken und ihre Elastizität als einen neuen

Zuwachs dem bisherigen Material hinzufügen. Es werden also Nonen- und Dezimenakkorde teils mit Festhaltung einzelner Finger, teils ungefesselt die Form angeben, innerhalb welcher nach Analogie des fünften Kapitels ein umfassendes Übungsmaterial zu bilden ist. An die vorhin genannten Übungen reihen sich Versuche, solche Intervalle, die nur durch Aufeinanderfolge der Töne zu umfassen sind, mit perlend festem Anschlage zu bespielen. Diese werden bis zur Entfernung von Duodezimen, Terzdezimen und weiter gesteigert werden können. — Hauptregel ist hier der selbständige Fingeranschlag, so gestreckt auch die Lage der Finger sein mag. Die Elastizität der Fingerspitze erreicht hier erst ihre wahre Kraft und Ausbildung. Die Mithilfe des Armes ist zu unterdrücken. Das Fingergefühl ist selbst bei solchen Dimensionen, die der Vermittelung des Armes bedürfen, noch als tätige Hauptkraft wach zu erhalten.

Arpeggien aller Art, von zweistimmigen Griffen an, welche nur die äussersten Grenzpunkte berühren, bis zur Fünfstimmigkeit, die dem Anfassgefühl der Hand volles Genüge gewähren, sind die wichtigsten Beispiele. Der Charakter der grossen Arpeggienetüden in Chopin op. 10 gibt das Maass der Anmut an, bis zu welcher die erst mühevollen Studien sich erheben müssen.

Die Weitgriffigkeit hat ausser den stillstehenden Formen auch fortrückende aufzuweisen, und nach diesen auch Untersatz- und Übersatzfiguren. Die moderne Schule hat für alle Fälle zahlreiche Belege geliefert.

Beispiele:



Dieses Element besteht übrigens keineswegs in der Ausspannung der äusseren Finger allein, und man kann nicht einmal sagen, dass das eine Oktave überschreitende Maass Bedingung derselben sei. Jede Ausspannung zwischen zwei inneren Fingern gehört schon in ihr Bereich, und es kann daher schon innerhalb einer Oktave Weitgriffiges enthalten sein, wie das vorletzte der obigen Beispiele zeigt. In den meisten Fällen kommt

allerdings die Ausspannung der äusseren — als der eigentlichen Spannfinger mit hinzu.

Kann man im allgemeinen jede Entfernung der Finger 1 und 2, die über eine Quarte, und jede zwischen anderen Fingern, die über eine Terz reicht, Weitgriffigkeit nennen, so ist für diesen Begriff auch noch die Verschiedenheit der Handnaturen maassgebend, und wird sich für manche Hand Vieles als bequem erweisen, was für andere schon das Gefühl der Ausspannung erfordert.

Die aus dem Prinzip der Weitgriffigkeit hervorgehende sehr mannigfaltige Figuration legt Proben von einer Gymnastik der Hand ab, die ebenso hinsichtlich der Kraft, als der Geschicklichkeit, als der Gipfelpunkt aller technischen Leistungen angesehen werden kann. Selbstverständlich wird dabei die streng gebundene Behandlung vorausgesetzt. Wo Nonen oder Dezimen mit dem Handgelenkstaccato ausgeführt werden, gehören sie der Mechanik des Oktavenspiels an. Da die Weitgriffigkeit noch grössere Tonräumlichkeiten in Bewegung setzt als alle früheren Formen, so erreicht die Kühnheit und Bravour der Technik noch glänzendere Wirkungen als jene. Die Hand läuft in einer Ausgespreiztheit, die ihre fünf Finger fasst spinnenartig erscheinen lässt, in den wunderbarsten Windungen über den glatten und schlüpfrigen Boden ihres Terrains. Die Form der Hand gibt hier die ursprüngliche Regel ganz auf. Die Fingerspitzen *empfinden* nur das Streben nach einer abwärts oder nach innen gerichteten Krümmung, in Wirklichkeit liegen sie mehr ausgestreckt. Das in der Reihe der vorangegangenen Studien geweckte Tastgefühl bleibt allerdings auch in dieser Lage in Tätigkeit, aber eine wirkliche Krümmung des Vordergliedes ist in den wenigsten Fällen zu ermöglichen. Der Lauf dieses spielenden Apparates hat die beflügeltste Schrittweite, die innerhalb der Bindung möglich ist. Eingereiht in das Gewebe der verschiedenen Kunstformen der Mechanik, hat diese Gattung einen sinnlich reizenden Effekt von ganz bestimmtem und gegen alle übrigen durch Bravour kontrastierendem Charakter, der auch akustisch mit einem volleren Wohllaut verbunden bleibt.

(Um weite Sprünge und Spannungen im *Legato* zu erreichen, wird man die Hand natürlich nicht absetzen, auch den Arm nicht heben, sondern *ganz nahe der Taste* über die Tastatur zum Ziel tragen, um dann mit Gewicht im Schwung in die neue Taste zu fallen oder die beherrschte Masse bei völliger Fixation dorthin zu *übertragen*.

Ein vorzügliches, im vorgerückteren Stadium anzuwendendes Übungsmittel für Spannungs- und Sprungstudien ist das *Spielen*

solcher Stellen mit geschlossenen Augen oder im Dunkeln. So wird der Schüler am leichtesten seine Unsicherheit auf dem ihm zuerst weit erscheinenden Flächenraum der Tastatur überwinden und sich ein instinktives, aus rein psychischem Antrieb heraus die richtigen Entfernungen abmessendes, geistiges Fingergefühl anzueignen lernen. Bereits Ph. Em. Bach, a. a. O. S. 11, wies auf die Nützlichkeit des Dunkel-Spielens hin.)

---

Geht die Weitgriffigkeit über das zuletzt besprochene Maass hinaus, so ist ein ungebundenes Spiel notwendig. Es werden Entfernungen in Verbindung gesetzt, die nur durch die Armtätigkeit vermittelt werden können. Dies führt auf die Sprünge, in einem weiteren Sinne aber auf die Spieltätigkeit des Armes, auf welche vorausgreifend im Vorigen schon mehrere Male hingedeutet werden musste. Es ist hier der Ort, dieselbe umfassender zu besprechen.

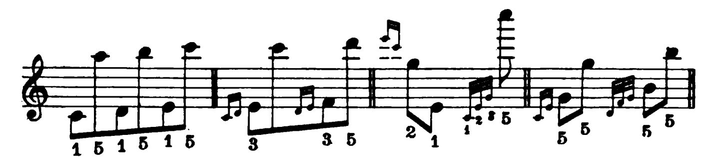
Der Arm kann sich auf dreifache Weise am Spiel beteiligen. Seine Bewegung ist entweder eine horizontale oder eine vertikale, oder endlich eine Drehung um sich selbst, bei welcher sich seine Richtung gegen die Tastatur nicht verändert. Der Spieler hatte bisher den Vorderarm fast nur als den äusserlichen, stammhaltenden Hebel kennen gelernt, der ohne eigentlich ausübende Tätigkeit, ohne eigentliches Spielverdienst nur die Glieder von sich abzweigte, die in feinerer Organisation als Spielapparat tauglich waren. Der Nerv des Spiels lag in dem Knöchelgelenk und in der Fingerspitze. Das Handgelenk schloss sich in zweiter Linie diesen Faktoren an, und jetzt erneut sich dieser Fall in noch grösserem Maassstabe und weist den Spieler darauf hin, dass zum ganzen Spielorganismus nicht bloss das genannte feinfühlige Nervensystem gehört, sondern dass sich in ihm die Idee eines mehrfach gegliederten grösseren Hebelapparates ausdrückt.

Der Vorderarm ist zunächst gemeint, wenn von Armtätigkeit die Rede ist. Er unterliegt in seinem Anschlage ähnlichen Bedingungen wie die Fingerglieder und die Hand. Er wird vom Ellbogengelenke aus ebenso in Bewegung gesetzt, wie die Hand vom Handgelenke, die Finger vom Knöchelgelenke. Geschmeidigkeit und Weichheit, verbunden erforderlichenfalls mit möglichster Kraft, überall aber die völlige Bestimmtheit der Richtung, müssen die Bewegungen im Ellbogen ebenso kennzeichnen, wie die übrigen Anschlagstätigkeiten. Der Vorderarm muss sich in seinem Gelenke nach allen Richtungen hin leicht schwingen und drehen; er hat in dieser Beziehung eine noch

umfassendere Aufgabe zu lösen wie die Hand und die Finger, weil er auf eine grössere Bewegung in horizontaler Richtung hingewiesen ist.

Die früheren Funktionen des Armes waren mehr negativer Natur. Seine Aufgabe beschränkte sich darauf, die Ruhe des Mechanismus zu wahren und dadurch den Fingern oder der Hand mehr Selbständigkeit zu geben. Zudem diente er zur Vermittlung der Raumverhältnisse der Klaviatur, doch mehr in passiver Art und Weise. Diese seine letztere Bestimmung gewinnt bei Sprüngen eine grössere Bedeutung, sei es, dass die letzteren einfache, doppelgriffige, akkordliche oder oktavmässig gespielte Noten betreffen.*) — Wir lernen hier zunächst die Technik des Ellbogengelenkes im horizontal bogenartigen Wurfe kennen. Die haarscharfe und präzise Durchschneidung des Raumes von einem Treffpunkt zum andern erfordert im Wurfe des Vorderarmes Leichtigkeit und Kraft, die beiden Faktoren, die bei jedem Teile der Technik unumgänglich notwendig sind. Im Apparate des Ellbogengelenkes muss hier also dieselbe Lockerheit, Ablösung und Weichheit erzielt werden, die auch bei den anderen Gelenken als Aufgabe gestellt wurde. Die Hand nimmt bei diesem mechanischen Vorgange eine feste Form an, um durch den richtigen Widerstand der Absicht des Anschlaggewichtes entgegen zu kommen. Wäre es nicht das erste Prinzip der ganzen Mechanik, dass das aktive Fingergefühl niemals im Bewusstsein unterdrückt werden darf, so könnte man sagen, dass sich hier das oben besprochene Verhältnis zwischen Arm- und Fingertätigkeit umkehrt. Hier wird nur der Arm locker gehalten, und die feste Unbeweglichkeit drückt sich in den Fingern und in der Hand aus.**)

Die Sprungübungen betreffen nun zunächst einfache Noten. Hier besteht die Sprungtätigkeit entweder zwischen den äusseren Fingern oder einem Mittelfinger und einem äusseren, oder zwei Mittelfingern, oder in der Wiederholung desselben Fingers.




*) Eine gedrängte Übersicht über die fürs Studium der Sprünge in Betracht kommende Unterrichtsliteratur (Bertini, Chopin, Clementi, Cramer, Czerny, Heller, Hiller u. a.) gibt Rubrik 7 bei Eschmann-Ruthardt, a. a. O. S. 56/57.

**) Riemann, a. a. O. S. 31, verlangt, dass bei allen Spann- und Sprungübungen sich die nicht mehr beschäftigte Handhälfte sogleich wieder zusammenzieht, um einer nachteiligen Wirkung der Übungen oder einer Verminderung der Elastizität der Hand zu be-

In vielen Fällen werden aber auch die Finger ganz locker gehalten; der Anschlag wird nicht minder in die Tätigkeit der Knöchelgelenke gelegt, als in die des Ellbogengelenkes. Dies geschieht besonders bei vereinzelten Sprüngen, die das Legato irgendwo unterbrechen. Nur bei anhaltenderer Sprungbewegung konzentriert sich im Ellbogengelenk das Übergewicht der Ausführung. Auch das Handgelenk unterstützt durch seine elastische Seitenbiegung den vorher namhaft gemachten Fall.

In einer ungeteilteren Ausübung befindet sich die Armtechnik bei Akkord- und Oktavensprüngen. Die Akkorde bedürfen vorzüglich einer fest ausgeprägten unveränderten Form der Finger und Hand; nur die Handgelenktätigkeit ist hier sowohl, wie namentlich bei Oktavensprüngen nicht wohl zu entbehren und darf sich mit dem Ellbogengelenk verbinden. Bei scharfer Tongebung allein wird das letztere rein auf sich verwiesen bleiben. Bei der ganzen Theorie dieser grossen Hebelmasse gilt die Regel, dass ein Hinzunehmen der feineren Gelenke nicht schadet, wenn es auch in manchen Fällen entbehrt werden kann.

Die bisher besprochene Bedeutung des Vorderarmes betraf die räumliche Intensivität. Wichtiger ist die dynamische, zu der wir jetzt übergehen. — Die räumliche Vermittlung des Armes ist noch nicht seine eigentlich selbständige Technik; das beobachtende Auge betrachtet die Sprünge immer mehr als eine Kunst der Finger. Die Schönheit der Sprunglinie ist ein Reiz, der nur im Sinne der letzteren wirkt, und ist überhaupt das Höchste, was vom sinnlichen Standpunkte aus im Ausdrucke der Bewegung von den Fingern geleistet wird. Vom innerlichen Standpunkte aus weichen allerdings die Sprünge dem Gehalte der meisten übrigen Passagenformen, denn sie haben etwas Dünnes, Tonarmes und entbehren aller Mannigfaltigkeit.

Betrachten wir den Arm in seiner dynamischen Intensität, so gehen wir zur eigentlichen Theorie des Armanschlages über. Derselbe fällt ganz ähnlichen Bedingungen anheim, wie der Handgelenkanschlag; er vergrössert nur die Maasse des innerlichen und äusserlichen Ausdrucks des letzteren. — Da ihn seine natürliche Bestimmung aber viel näher zu dem wirklichen Schlage verweist, so erteilt ihm das künstlerische Urteil bei weitem nicht den Wert des Handgelenks und Knöchelgelenks, das erst

---

gegnen. — Die moderne Klaviertechnik empfiehlt die Sprünge elastisch mit Hebung des Armes im Schultergelenk und Bogenschwingung desselben nach der betr. Taste hin im Fall. Bei schnellstem Tempo ist ein rasches Hingleiten bei leichter Haltung der Anschlagsmasse, also gebundenem Gewicht, einer schnellen Rückung gleich, empfehlenswerter, worauf auch schon Stoewe (a. a. O. S. 119) aufmerksam macht. Der Oberkörper muss ruhig bleiben.

aus den Fesseln der Natur herausgelöst werden muss. Die künstlichste Armschwingung streift, im Vergleich mit den zuletzt genannten Anschlägen, ein wenig an das Rohe. Auch ist es ein Fehler, wenn eine Anschlagstheorie die in Rede stehende Gattung in eine Reihe stellt mit den Knöchelgelenk- oder Handgelenkanschlägen. Es wird ausdrücklich hervorzuheben sein, dass der Armanschlag eine bei weitem geringere Kunstfertigkeit ist, als die Fingeranschläge; auch ist die physische Konstruktiion des Armes nicht den Verhältnissen der Tastatur angemessen. Er ist eine zu grosse Hebelmasse für die Tasten, zu denen immer die Finger als nächstes Organ die eigentliche Beziehung haben. In seiner gewichtigen Schlagfülle ist der Arm daher nur Schattierung, aber nicht die ursprüngliche Tonfarbe. Die letztere ruht durchaus in den Fingern, und nur einzelne grosse Kontraste nehmen jenen zu Hilfe.

Gehen wir genauer auf die Mechanik des Armanschlages ein, so ist also das Ellbogengelenk der Punkt, von welchem die bekannten Momente des Aufhebens und des Niederfallens ausgehen. -- Bevor wir die Plastik dieser Beweguugen genauer angeben, ist jedoch diejenige dynamische Einwirkung der Armeskraft noch namhaft zu machen, welche in unsichtbarer Entäusserung eine Steigerung der Tonfülle herbeiführt.

So lange die Finger ein perlendes Legato ausführen, ist eine Beteiligung des Armes schulwidrig. Sobald sie stattfände, hörte die Gleichmässigkeit und Selbständigkeit der Fingeranschläge auf. Anders verhält es sich aber bei einzelnen lang ausgehaltenen, nicht streng im Flusse dahin perlender Tonreihen befindlichen Singenoten oder Akzenten. Hier wirkt das Armgewicht auf die Druckkraft der Finger und steigert deren Gesang. Besonders häufig geschieht dies bei Singenoten in moderner Schreibweise, sofern sie eine Fülle umspielender Koloratoren zu durchdringen haben und von langer Dauer sind. Unwillkürlich geht die Gestenbewegung in den Inhalt des Gedankens ein. Wie beim Gesange früher bemerkt wurde, wird der Ausdruck schon äusserlich im Druckgefühl symbolisiert. Dazu kommt aber, dass sich unwillkürlich das Handgelenk während des Aushaltens der bedeutungsvollen Note höher hebt und im Verein mit dem Arm auf die Fingerspitze herabdrückt. — Äusserlich und innerlich findet hier eine nervige Beteiligung des ganzen Spielapparates statt, welche von einem feinen Einflusse auf die Tonbildung begleitet ist. Eine Reihe so gespielter Töne wird sich durch Weichheit, Fülle und singenden Schmelz auszeichnen. Es sind aber nicht bloss Singenoten im modernen Sinne, welche diese Behandlung erfordern, sondern überhaupt Noten von innigem

tiefem Ausdruck; oft wird ein einfach figurierter Choral Bachs reiche Gelegenheit dazu geben. — Im Fugenspiel findet sie selbstverständlich noch häufigere Anwendung.

Dies war der Einfluss des Armes auf den mit seinem Anschlage im Vordergrunde stehenden Finger. Seine Tätigkeit war noch unsichtbar, nur fühlbar.

Die erste Aktivität des nun wirklich eintretenden Armspieles geschieht in seinem Aufschwung nach kurzen Noten und bei Pausen. Derselbe symbolisiert wie beim Handgelenke, aber in noch höherem Grade, Freiheit und Entfesselung vom strengen Zwange der Formregel und bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Nur setzt der Aufschwung des Armes einen noch grösseren, derberen Anschlag voraus als der des Handgelenks. Die Note, welche abprallend den Arm in die Höhe wirft, muss eine grössere Intensivität haben, als eine, die nur das Handgelenk steigen lässt. Die Kürze hat den Ausdruck um so grösserer Heftigkeit, je grössere Massen sie erschüttert. Das Handgelenk repräsentiert mittlere, der Arm die höchste Kraft. Es werden also Akkorde von besonderer Kürze und Schärfe am häufigsten die letztere in Anspruch nehmen. — Umgekehrt ist aber auch der entgegengesetzte Fall namhaft zu machen. Verbindet sich mit dem Aufschwung des Armes ein leisester Anschlag, so drückt sich darin das Ätherische und Luftige einer solchen Tonbildung aus, und auch hier symbolisiert der Arm diesen Ausdruck mehr als das Handgelenk. Oft vereinigen sich Arm und Handgelenk und haben ähnliche Bedeutsamkeit wie der Arm allein. Die grössere Geschmeidigkeit, die sich hier im ganzen ausspricht, wird die Seite der Erhabenheit bei grossen Tonbildungen ein wenig in das Graziöse hineinziehen.

In seiner eigentlichsten Anschlagstätigkeit befindet sich schliesslich der Arm da, wo er beide Anschlagsbewegungen ausführt. Er hebt sich im Ellbogengelenke auf und fällt von der Höhe herab auf die Taste mit seinem vollen Gewichte. Damit dasselbe in seiner ganzen Selbständigkeit wirke und nicht durch ein krampfartiges Anspannen des Vorderarmes kurz vor dem Anschlage geschwächt wird, muss die Bewegung im Ellbogengelenk locker und geschmeidig sein. Sie bedarf dazu fleissiger Übung. Denn es kann nicht genug darauf aufmerksam gemacht werden, dass Anfänger den Armanschlag kurz vor dem Auffallen auf die Taste hemmen und einen neuen niedrigen Ansatz bilden, mit dem sie den Anschlag ausführen. Sie ziehen von der Höhe des Armschwunges nicht den vollen Nutzen.

Die Armanschläge beziehen sich entweder auf einzelne Noten, auf Akkorde oder Oktaven. Singenoten, welche durch

grosse Tonmassen hindurchzudringen haben, erhalten ihn (z. B. die Etüde Lore-Ley des Verfassers op. 2), ebenso Akkorde, sei es, dass sie den Gesang ausdrücken oder überhaupt aufs schärfste markiert werden sollen. Bei allem, was orchestral liegt oder die Klavierkraft zum Mächtigen, Grossartigen steigern soll, wirkt der Arm, und hat besonders die linke Hand diesen Effekt in der Darstellung markiger Bassnoten zu üben. —

Eine dritte, ausserordentlich wichtige Bewegung des Armes ist die Drehung in horizontaler Lage, und zwar um eine Achse, die man sich von der Mitte des Handgelenks nach dem Ellbogen gehend vorstellen mag. Diese Art Bewegung tritt nun zunächst ein im sogenannten Seitenschlag. Folgt nämlich auf einen mit dem Daumen gespielten Ton ein akzentuierter Akkord oder Doppelgriff, der den letzten Fingern überlassen bleibt, resp. ein einzelner, scharf mit dem fünften Finger zu markierender Ton, so hebt sich die ganze Hand vom Daumen aus in die Höhe, um den Schlag präziser zu führen. Dasselbe findet umgekehrt auch da statt, wo vom fünften Finger aus nach der Seite des Daumens ein fester Akzent gegeben werden soll. Die Hand richtet sich hierbei völlig seitwärts in die Höhe, so dass der Daumen hoch über dem fünften steht, und fällt mit ganzer Wucht herab; wenigstens tut man auch hier gut, beim ersten Studium der Bewegung eine solche Ausdehnung zu geben.

Die erforderliche Drehung der Hand vermittelt der Arm. Sie geschieht im Ellbogengelenk. Man achte beim Üben besonders auf die vollkommene Passivität des Oberarmes, da ein Schwanken desselben nichts weniger als elegant aussehen würde.

Ferner gibt es eine bestimmte Gattung von Klavierfiguren, die man zwar mit der reinen Fingertechnik auch ausführen könnte, die aber, wenn sie als fortlaufende Reihe von abwechselnd nach rechts und links geführten Seitenschlägen behandelt werden, viel mehr Schwung und Bravour zulassen. Dahin gehören die meisten Tremolos, gebrochene Oktaven-, Sexten-, selbst Terzenläufe; ja sogar der Triller verlangt mitunter diese Spielmanier. Die oben erörterte Drehung der Hand und des Vorderarmes geht hier in ein kontinuierliches Hinundherschütteln über. Eine völlig entwickelte Technik, welche mit dem Schulzwang das Festkleben an der Taste überwunden hat, wird diesem Armspiel eine äusserst weite Ausdehnung gestatten. Mag der Schüler Passagen, wie die im letzten Satz von Beethovens Sonate op. 26, vor allem mit stillstehender Hand studieren; eine künstlerische Darstellung wird gerade durch den freien Gebrauch des Armes eine feine Wirkung erzielen.

Es bleibt noch die Frage zu erledigen, inwiefern sich mit

geringeren Mitteln vielleicht ein gleicher Erfolg erreichen liesse. Unser technisches Grundprinzip war ja immer Ökonomie der Bewegungen. Ein Seitenschlag könnte ja auch ohne den Arm gemacht werden; denn auch eine partiell gefesselte Hand schliesst ein Handgelenkspiel nicht aus. So gut wie die früher besprochene Mechanik das letztere als Norm, und den Armschlag als Ausnahme hinstellte, müssten wir konsequenterweise zum mindesten den Seitenschlag aus dem Handgelenk als Mittelstufe zwischen die reine Fingertechnik und die in Rede stehende Spielweise einschalten. Dass dies nicht geschieht, hat seinen Grund in der Dankbarkeit der Armdrehung; denn erstens gibt das blosse Heben der Hand nirgends feinere Effekte; auch das Schütteln des Vorderarms ist des zartesten piano fähig; und zweitens ist es verhältnismässig leicht zu erlernen. Das Ellbogengelenk ist von vornherein der Drehung günstig. Auch die Roheit, die das Armspiel sonst so leicht behält, fällt fort, da alle hierher gehörigen Passagen an der Tastatur ausgeführt werden. Hat der Schüler nur erst das Mitschwanken des Oberarmes beseitigt, so bleibt nichts zu studieren, als die gleiche Höhe des Aufhebens der Hand nach rechts und links.

Anhangsweise ist auch noch eines Anschlags mit dem Schultergelenk zu gedenken. Zwar soll der Vorderarm, wo er einmal funktioniert, rein aus sich selbst, aus dem Ellbogengelenk alle Kraft schöpfen und schon der Übung halber jede andere Mitwirkung ablehnen; es kommen aber doch Fälle vor, wo auch die Vorderarmkraft noch nicht genügt, und die gigantische Tonfülle eine Hebung des Oberarmes selbst in Anspruch nehmen muss. Zu diesem Zwecke ist Geschmeidigkeit des Schultergelenkes notwendig; sie würde ähnlichen Theorien anheimfallen wie das Ellbogengelenk.*)

---

## Zehntes Kapitel.

### Der Anschlag mit niedriger Fingerhebung. — Mehrmaliger Gebrauch desselben Fingers bei fortschreitender Tonfolge. — Das Glissando. — Das Übergreifen der Hände und das Spielverhältnis derselben zueinander. — Die kombinierten Anschlagsarten. — Das polyphone Spiel.

Die Hauptformen der Mechanik sind mit dem vorigen Kapitel beschlossen. Es lässt sich annehmen, dass die technische Fähig-

*) Man beachte, dass hier Kullak und Bischoff, so richtig sie auch schon die Unterarm- und Ellenbogengelenks-Ausnutzung erkannt haben, doch hier bei Betrachtung der

keit durch Absolvierung derselben ohne weiteres die hier noch folgenden Fälle geschickt zu überwinden die Reife erlangt haben wird. Es wird daher nur anhangsweise das der Vollständigkeit halber noch Hinzuzufügende erörtert.

Für den Passagenanschlag haben wir das präzise Heben der Finger als conditio sine qua non hingestellt. In einzelnen Bildungen trifft das nicht zu: denn es existieren Fälle, wo der Finger sich nur so weit aufhebt, dass er im höchsten Punkte seiner Stellung die Taste noch berührt hält und den Druck wohl gar vorwiegend mit dem Vordergliede ausführt. Es entsteht dann eine Spielweise, die mit der von Bach und Hummel empfohlenen Ähnlichkeit hat. Die Fingerspitze bleibt hauptsächlich tätig, gleitet auch wohl gar nach vollführtem Anschlage nach innen.

Diese Spielweise hat allerdings in folgenden Fällen ihr Recht: 1. beim Triller, 2. beim Tremolo, 3. bei allen möglichst schnell auszuführenden Passagen, die entweder keinen oder nur sehr wenig Unter- und Übersatz haben; also z. B das Lied ohne Worte in C im sechsten Hefte von Mendelssohn; die Etüden, die sich nur in fünf Tönen bewegen im Gradus ad Parnassum; und bei Czerny überhaupt solche Passagen, die mehr im ganzen und grossen wirken, als durch die Einzelheit ihrer Bestandteile. Es sind dies solche, welche wenig figuriert sind, durch das Nebeneinanderliegen ihrer Töne etwas Glattes, Aneinandergeschliffenes haben, und einer sorgfältig ausgemeisselten Gestalt der Einzelteile nicht bedürftig sind. — Auch lässt sich nicht leugnen, dass manche andere, die mehr figuriert sind, ein solches Spiel mit niedrigem Aufheben gestatten, ja, dass sogar der Klavierton durch solche Behandlung seiner sinnlichen Klangmannigfaltigkeit wieder eine neue Farbe hinzufügt. Es würden für diesen Fall die Finalpassagen in Sechzehntelnoten in Mendelssohns op. 14 und so manche Stelle mit akkordlichen Rouladen Beispiele abgeben können.

Es mag genügen, auf die Feinheit der dadurch entstehenden Tonfarben, wofern alles deutlich gespielt wird, hingewiesen zu haben; der nach Allseitigkeit strebende Künstler wird sie da studieren müssen, wo Zartheit und höchste Schnelligkeit den er-

Oberarm- und Schultergelenkspannungen, die sie ganz flüchtig nebenher abtun, sich noch in den älteren Anschauungen befangen erweisen. Es wurde bereits im dritten Kapitel bei ausführlicher Darlegung des Inhaltes der wichtigsten Schriften über die moderne Klaviertechnik (Jaëll, Breithaupt usw.) demgegenüber betont, dass die letztere in der unbedingten Aktivität des Schultergelenks (und der Rückenmuskulatur), in der bedingten Aktivität des Oberarmes einen ihrer fundamentalen Unterschiede von den Ideen der älteren Zeit erblickt. Rücken, Schultergelenk und Oberarm übertragen die Hauptspannungen als eigentliche Kraftherde, der Unterarm die geringeren.

wähnten Anschlag zulassen. — Es ist indes hinzuzufügen, dass der durch höheres Aufheben entstehende perlende Anschlag auch selbst in den feinsten Tonreihen schön bleibt, jedenfalls mehr Sicherheit bietet und nirgends etwas verdirbt. Man spiele eine der vorhin genannten Stellen auf beide Weisen, und vergleiche.

Bei allem aber, was mehr figuriert ist und viel Unter- und Übersatz hat, wird sich der perlende Anschlag schwerlich entbehren lassen; zunächst also bei der Skala selbst, sodann auch bei untersatzlosen Stellen auf einer bestimmten Tastenlage, sobald sie durch Figuration mehr in das Gehör fallen. Es wird z. B. die zweite Etüde im Gradus ad Parnassum keineswegs den gewischten Anschlag vertragen, wie die Etüden 16 und 17.

Triller-, Tremelofiguren und Arpeggien machen eine bestimmte Ausnahme, indem bei ihnen die Schnelligkeit nur durch ein dichtes Heranhalten des Fingers an die in Vibration versetzten Tasten ausführbar ist*).

---

Wir gehen zu ferneren Formen über, die auf einer scheinbaren Ausnahme von den bisherigen Regeln beruhen.
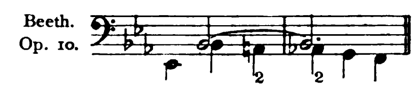
Die Bindung galt neben dem exakten Aufheben als das Wichtigste. Es gibt nun im gebundensten Spiel Fälle, wo ein und derselbe Finger mehrmals hintereinander verschiedene Töne legato behandeln muss.

Er befindet sich dann in ähnlichem Falle, wie die Hand beim Handgelenkanschlag, ganz auf sich selbst angewiesen, ohne Stütze und Beziehung zu ablösenden Gliedern. Er bedarf also grösserer Kraft als im Flusse des Legato, und diese Ungleichheit der Bedingungen macht die Aufgabe der Egalität in allen den Fällen schwer, wo solche vereinzelte Anschläge sich mit den auf leichtere Bedingungen gestützten Legatoanschlägen mischen.

---

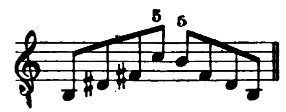
*) Triller verlangt die moderne Technik mit leichter Schüttelbewegung des Unterarmes aus der Schulter gegeben. Hoch- oder Tiefstand des Handgelenks ist dabei individuell verschieden möglich. Das Tremolo ist auszuführen bei fixierter Hand unter Anteilnahme und Drehung des Unterarmes um seine horizontale Ellbogenachse oder (besser) mit gehaltenem Unterarm und fixierter Ellbogenachse aus dem Oberarm und der Schulter (Breithaupt). Triller und trillerähnliche Figuren sind also nicht mit reiner Fingertätigkeit, sondern als Vibrationen der getragenen Armmasse aufzufassen. Triller in höchster Geschwindigkeit sind nur mühelos wie bei den Vibrations-Oktaven durch Spannung der grossen Rückenmuskulatur, des getragenen, fixierten ganzen Armes bei gehaltenem Ellbogen mit fester Handform.


Beispiel:




Das Ohr muss strenge Kritik üben, die Tonbildung muss überall gleich sein, und die Finger ihre Kräfte für eine Erreichung dieses Zieles in dem richtigen Verhältnisse abmessen. Am häufigsten ereignet sich der besprochene Fall beim polyphonen Spiel. Im langsamen Tempo hat die Mechanik darauf zu sehen, dass die Bindung so lange wie möglich erhalten wird, und finden dann die beim singenden Anschlag erörterten Formen ihre Anwendung; im schnellen Tempo ist ein kerniges Anfassen des betreffenden Tones genügend.

Oft gewährt solche Rückung eine Erleichterung im Fingersatz, wenn dadurch eine Regularität in den Fingerfolgen entsteht, und verdient den Vorzug vor dem Legato, z. B.




Was das Staccatospiel in dieser Fingerwiederholung betrifft, so ist darüber nichts hinzuzufügen, da es unter eine der früher erörterten Formen fällt. Ebenso wurde der wiederholte Fingeranschlag auf einer Taste schon bei den ersten Elementen vorgebildet. Nur ist hier zu bemerken, dass die nach-Thalbergsche Literatur, um die Elastizität der Finger glänzen zu lassen, oft lange Passagen für diese Art der Fingervibration geschaffen hat. Einfache Fingeranschläge kommen nicht minder häufig vor als Doppelgriffe und Akkorde. Thalbergs beide Don Juan-Phantasien enthalten Beispiele. —

---

Ein schon häufig erwähntes Mittel, das Legato herzustellen, ist das Abgleiten des Fingers von der schwarzen Taste nach der weissen. Eine ähnliche Art der Bewegung hat eine gewisse, rein dekorative Passagengattung ins Leben gerufen, die etwa zu Webers Zeit sehr en vogue war, jetzt aber so gut wie ganz ausser Mode ist, weil sie teils anderer Instrumente bedarf, als der heutigen, teils, von einigen Ausnahmen bei Liszt abgesehen, einen musikalisch gänzlich wertlosen und noch dazu sehr billigen Effekt enthält. Wir meinen die Gattung des Glissandos*).

*) Es ist in unsern Tagen in der ernsten Klavierkomposition immer mehr abgekommen. Dass es keinen ästhetisch-musikalischen Wert mehr besitzt, konstatiert für die Gegenwart Eschmann-Ruthardts Wegweiser, der, sonst über ein weitverzweigtes System spezieller Etüdenliteratur verfügend, fürs Glissando keinen Raum mehr hat.

Die Taste wird hier nur durch Berührung niedergedrückt, der Anschlag hat mithin keinen freien Ansatz von oben herab, sondern hängt mit der vorigen Taste zusammen. Der Finger windet sich angeschmiegt an die Tastenfläche von einer Taste zur andern, er legt sich dabei auf seine Schmalseite und muss mit dieser unbequemen Stellung so viel Kraft verbinden, um eine deutliche Tongebung hervorzubringen. Auch der Daumen legt sich auf seine Schneide und muss sich beim Fortgange mit der nächsten Taste kreuzen*).
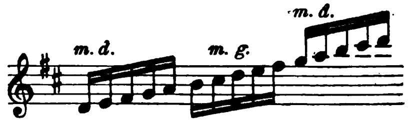
Man neigt die Hand bei einfachen Glissandos etwas nach der Richtung der Bewegung zu, namentlich auf Obertasten.

Bei Oktaven ist die Richtung nach dem Daumen hin die leichtere, nach dem fünften hin schwerer; bei dieser stellt sich der zuletzt genannte Finger mit dem Vordergliede senkrecht, so dass der Nagel die neue Taste bestreicht. Überhaupt macht man Glissandos in Doppelgriffen gern mit dem Nagel; denn da es sich meist um längere Skalen handelt, würde eine empfindliche Fingerhaut Nachteile davon haben.

Im einzelnen sind folgende Unterschiede zu beachten:

1. Das Glissando auf lauter Untertasten. Der fast senkrecht stehende Finger streicht mit der breiten Nagelseite und der dazu erforderlichen Seitenwendung in einer Druckkraft, die deutlich die Töne zum Erklingen bringt, bis zum letzten Tone der vorgeschriebenen Passage.

Alle diese Passagen sind nur in C-dur anwendbar und können mit einer leisen Täuschung des Gehöres auch in F-dur vorkommen (Liszt, Faustwalzer). Ganz ähnlich wie solches Glissando klingen Tonfolgen, die ohne Untersatz, mit dem Allgemeingefühl der Fingerspitzen, ohne Aufheben der Knöchelglieder, entweder in einer Hand allein, oder durch Uebersetzen und Zusammensetzen beider Hände gespielt werden. Hierher gehören also kurze Figuren von 3—5 Tönen (vielleicht bis zu 6, höchstens 7), die, wie z. B. in Liszts „Regata veneziana" schnell aneinander geschleift werden und ähnlich wirken sollen wie die Papagenopfeife. Liegen beide Hände nebeneinander und ergänzen sich durch Übersetzen, so können auch in den verschiedensten Tonarten Läufer ganz in der Geschwindigkeit des Glissando ausgeführt werden, z. B.




*) Leschetizky fordert das Glissando mit dem dritten Finger.

2. Das Glissando über Obertasten. Die Finger- und Handhaltung ist der vorigen gerade entgegengesetzt, und streicht der Finger mit der inneren Fleischseite. Auch können mehrere Finger zugleich den Strich ausführen. Deutlichkeit und Glätte sind hier bei weitem schwerer als in der vorigen Art und bedürfen grösserer Übung. Soll der Daumen nach seiner Seite hingleiten, so muss er sich leicht an die Tasten legen, die Spitze nach der dem Bewegungszuge entgegengesetzten Seite umbiegen und mit der Schneide über die Tasten gleiten. Schwerer ist es, wenn die Daumenspitze die normale Richtung beibehält.

3. Akkorde, Doppelgriffe, Oktaven über Untertasten, Obertasten oder chromatische Oktaven im Glissando (letzteres mit beiden Händen), alles heutzutage durchaus veraltet.

---

Nachdem bisher die Mechanik der Hände im einzelnen abgehandelt ist, wobei, wie bemerkt, die linke das für die rechte beispielsweise Angeführte jedesmal in ihre Verhältnisse zu übertragen hatte, ist das Spielverhältnis beider Hände zueinander näher ins Auge zu fassen.

Beide Hände sind zwei gleichberechtigte Organismen. Der Spieler besitzt an ihnen eine Zweiheit, in der jedes Glied an sich selbst vollkommen ausgebildeter, künstlicher Mechanismus im Kleinen sein muss. Wie jeder Finger seinen vorgeschriebenen Lebenskreis hat und eine Individualität von bestimmtem Charakter darstellt, so muss auch jede Hand, als Einheit von fünf zu einem und demselben Zwecke hinstrebenden Organismen, eine Individualität von umfassenderer Bestimmung und höherer Bedeutsamkeit sein. Die Finger repräsentieren in der gegenseitigen Ergänzung und Aushilfe die ihnen zukommende Bestimmung. Mit wenigen Ausnahmen gewinnt die Mechanik des einzelnen Fingers nur im Sinne des Zusammenhanges mit den übrigen Bedeutung. Anders verhält es sich mit den Händen. Jede hat mindestens die Hälfte des gesamten Tonmaterials in ihrem Bereiche und stellt ein Ganzes dar. Die rechte hat den flüssigen Bestand der leicht beschwingten höheren Tonregionen und die melodiösen Elemente in allen Formen zu behandeln. Auf sie fällt die ganze Fülle aller Schattierungen und Farbenreize des an sich selbst unergiebigen, unter künstlerischer Behandlung aber reichhaltigen Klavierklanges. Die linke umfasst nicht so ausschliesslich das Gebiet der feineren Umrissgebung und plastischen Ausarbeitung der Tonelemente, sondern hat im ersten Augenblicke die Bestimmung, die im Äther schwebenden Umrisse der helleren Klänge auf den festen Boden der tieferen Begleitung

zurück zu beziehen. Über diese Grenzen erweitert sich dann aber ihre Aufgabe; sie hat bei höheren Anforderungen einzugreifen in die Figuration und polyphone Verwebung des Ganzen, und in ihrem Anteile die Feinheit der Zeichnung zu einer gleichen Höhe auszubilden, wie die rechte. Endlich hat die Modernität auch diese weiten Grenzen noch überstiegen und die linke zu einer Persönlichkeit herangebildet, die in einzelnen Fällen das Ganze geben, die rechte mit in ihrer Aufgabe umfassen, und ein Spieler in selbständiger Bedeutung sein soll, welcher Melodie, Passagen und Begleitung zugleich ausführt. Es muss nun freilich eingeräumt werden, dass die letztere Erscheinung vereinzelt auftaucht und trotz der scheinbaren Fülle des Materials an einseitiger Formgebung leidet, und infolgedessen teilt sich die allgemeine Lebensbestimmung der Hände so ab, dass die linke zwar gleiche Fähigkeiten mit der rechten besitzen muss, im ganzen aber weniger mit dem Flusse und der glänzenden Ausarbeitung der letzteren zu tun, sondern mehr in der Fülle und in Beherrschung weiter Dimensionen ihr Element hat.
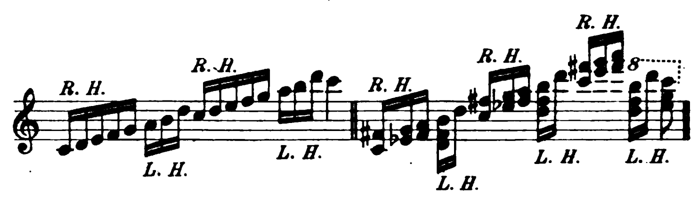
Es ergibt sich hieraus, dass jede Hand ebenso sehr ein in seiner Individualität Charakteristisches und Selbständiges ist, als sie mit der anderen in der innigsten Korrespondenz und Ergänzung zu dem einheitlich Ganzen leben muss. Im Äusserlichen gestaltet die Mechanik die Tätigkeit beider Hände auf folgende Weise.

Jede hat ihren nächsten Wirkungskreis auf der ihr natürlich zufallenden Seite der Klaviatur und die Hälfte der letzteren demgemäss als ihr Terrain aufzufassen. Die Spieleslust der mechanischen Vollkommenheit erweitert aber diese Grenzen ebenso sehr wie das musikalische Bedürfnis. Die linke geht in das Gebiet der rechten über und umgekehrt. In den mannigfachen Formen dieses wechselreichen Lebens muss die genaueste rhythmische Einheit und Zusammengehörigkeit herrschen. Namentlich ist die strengste Gleichzeitigkeit der zusammengehörenden Anschläge aufrecht zu erhalten, und ein Vorausschlagen der linken, welches bei Begleitungen so leicht zur Angewohnheit wird (und immer den Dilettanten verrät), zu unterdrücken. Wie in der Zeichnung die Linie scharf und nicht verwischt sein muss, so muss auch der rhythmische Eintritt auf einen und denselben Punkt fallen und in allen Verschlingungen der Tonlinien die klarste Sauberkeit herrschen.

Die bis hierher angegebenen Verhältnisse bestimmten die Beziehungen, in denen die im Vorigen besprochene Mechanik meistens beide Hände zueinander erhalten hatte. — Es tritt nun als Ergänzung und Erweiterung das Übergreifen und Über-

schlagen der Hände hinzu.*) — Jede hat die Freiheit, über die andere hinüber zu gehen, und kann eine solche Kreuzung sogar längere Zeit vorhalten. — Es sind im ganzen folgende Fälle zu unterscheiden.

1. Beide Hände ergänzen sich gegenseitig, um eine Tonreihe darzustellen, die entweder so klingen soll, als ob sie von einer Hand wirklich gespielt würde, oder dem instrumentalen Passagengeiste gemäss als ein Einheitliches, aus einem Gusse Entworfenes erscheinen soll.**)




Hierher gehören beispielsweise fast alle Skalen aus Werken der Bachschen und vor-Bachschen Zeit. Die damalige Zeit bedurfte dieser Schreibweise, weil das Unter- und Übersetzen noch nicht völlig gang und gäbe war, und die Modernität hat sie der bequemen Brillanz halber adoptiert.
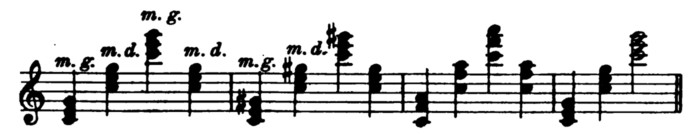
Eine geschickte Anschmiegung der übersetzenden Hand an die spielende, eine ganz präzise Übersatzbewegung, die in sicherer Abgrenzung des Schwingungsbogens ihren Einsatz trifft, sind die unerlässlichsten Anforderungen. Beide Hände haben durch graziöses Ausweichen und Entgegenkommen sich in die Verhältnisse der Passagenräumlichkeit zu teilen. Der Übersatz muss frei von oben auf die spielende Hand herab, oder erforderlichen Falles darüber hinschweben, und die letztere sich unter der übersetzenden Hand geschickt vorziehen, um ihre neue Position einzunehmen. Es muss der Anschein gezwungenen Ausweichens vermieden werden; jede Hand soll in ihrer Bewegung eine freie Selbständigkeit bewahren. Unter den schwierigsten Verhältnissen die letztere festzuhalten, ist Forderung der Gymnastik.

2. Die von jeder Hand zu spielende Tonfolge kann verschiedene Ausdehnung haben. In kürzester Form fällt nur ein Anschlag auf jede. Die Mechanik beruht nach Schwinguug und Kraftgebung auf der früher besprochenen Technik des Vorder-

*) Übungsmaterial zum Studium des Überschlagens und Ineinandergreifens der Hände bei Eschmann-Ruthardt, a. a. o. Rubr. 33, 34: 6. Aufl. S. 80/81. Das vorzüglichste Spezialstudienwerk bleibt hier C. Reinecke, 24 Etüden, op. 121.

**) Jede, derartig alternierend dargestellte Skala ist am Besten als ein Ganzes darzustellen und auf die Endpunkte hin „zuzurollen“ (Breithaupt).

armes und des Handgelenkes, bei grossen Entfernungen auch auf der Geschmeidigkeit des Schultergelenkes. Die Treffpunkte müssen ebenso scharf und bestimmt sein als die Bewegungen gerundet, z. B.




Die Anschlagsintensität ist ursprünglich eine starke. Die Grösse der Schwingung und der Anschlagshebel stehen mit dieser Annahme im natürlichsten Verhältnisse. Besonders kann die Akzentuation bei dem jedesmaligen Einsatze einer Hand eine Kraft erreichen, wie sie der Ausführung mit einer Hand unerreichbar ist, und werden aus diesem Grunde oft einfache Passagen unter zwei Hände verteilt. Andererseits symbolisiert gerade die Grösse der Schwingung umgekehrt bei leiser Tongebung den duftigsten, ätherischsten Hauch des Klavieranschlages, und muss auch in dieser Tonfarbe auf das gewissenhafteste geübt werden. Die schönsten Beispiele finden sich bei Bach, z. B. in der C-moll-Fantasie und der Gigue aus der B-dur-Partita, (in der modernen Literatur, z. B. in M. Moszkowskis bekannten „Etincelles").

3. Wenn sich in den vorigen Fällen die Hände ergänzten, so dass nur in ihrem Sichablösen ein Ganzes darstellbar wurde, so kann nunmehr auch jede ein Vollständiges, Selbständiges ausdrücken, und zwei solche Rollen sich des Klaviers in solcher Ausdehnung bemächtigen, dass ein Durchkreuzen des Laufes beider Hände stattfindet. Schon die Klassizität kennt diese Form; man erinnere sich des 2. Satzes aus Beethovens D-moll-Sonate; doch ist sie erst von der eigentlichen Virtuosenzeit völlig ausgebeutet worden.

---

Wichtiger ist der Abschluss der Anschlagstheorie, welche uns noch obliegt. Die Hauptformen sind zwar erledigt, aber die kombinativen Gattungen noch nicht alle zur Sprache gekommen. — Die Übersicht derselben ergibt sich als eine sehr ins Breite gezogene, wenn wir alle Anschlagsfarben hier noch einmal aufführen und die auf Intensität der Tonstärke bezüglichen, welche erst nachher besprochen werden sollen, mit heranziehen. Eine so ins Detail gehende Theorie aufzustellen, ist nicht eben schwer; aber in Rücksicht ihrer Erspriesslichkeit scheint es nicht notwendig, den Lernenden damit zu behelligen.

Das System der Technik kann überhaupt nicht auf die Möglichkeiten aller Einzelbildungen eingehen; — es muss genügen, Andeutungen darüber aufzustellen und den praktischen Schwerpunkt in die Elementarformen zu verlegen. — Nur die sich nach den Gelenken absondernden vier Anschlagsarten mögen in ihren Kombinationen aufgezählt werden. Es kann sich nämlich der Anschlag mit der Fingerspitze verbinden mit dem Knöchelgelenk, mit dem Handgelenk, mit dem Ellbogengelenk. — Der mit dem Knöchelgelenk kann sich verbinden mit dem Handgelenk oder mit dem Ellbogengelenk. Endlich können sich die beiden zuletzt genannten Gelenke verbinden.

Mehrere dieser Kombinationen sind früher besprochen. Es ist hier nur die Verbindung des Fingerspitzenanschlags mit dem Handgelenk nachträglich als eine sehr geläufige und gebräuchliche hervorzuheben. Sie gibt einen Anschlag von grosser Elastizität, vielleicht von der grössten, wo es auf kurze, glöckchenartig klingende Tongebungen ankommt. Die dadurch entstehende, noch über das Maass der beim perlenden Anschlage hervortretenden Lockerheit hinausgehende Geschmeidigkeit des Aufschlags erzielt besonders für mittelstarke und leise Tongebung eine Klangfarbe von ebenso weichem als elastischem Reize, die sich für mässig schnelle Passagen und selbst für Singenoten eignet.

Die übrigen Anschlagskombinationen, besonders die von je drei Gelenken, und schliesslich die von allen vieren, bieten nichts Charakteristisches von hervortretender Bedeutung dar; es wird ein Gelenk gewöhnlich prävalieren und die Wirkung vorwaltend in Anspruch nehmen.

In Hinsicht der Tonstärke ergeben sich indes Anschlagsunterschiede, die noch zu erwähnen sind. — Es wurde von einer kernigen, gediegenen Tonfarbe in allen Übungen ausgegangen. Diese ist die normal festzuhaltende Tonstärke, eher ein wenig ins forte als ins piano hineinreichend. Diese wollen wir als die mittlere bezeichnen und der Übung nur zwei daneben als die dringlichsten anempfehlen, nämlich eine ganz starke und eine ganz schwache. Obwohl die Nüancierung eine viel mannigfachere ist, so können für dieselbe erst bei dem Vortrage im ferneren Verlaufe die nötigen Andeutungen erschöpfend gegeben werden. Die Hand, welche die genannten drei Tonfarben recht gründlich, klar und unterschiedlich auszuführen versteht, hat sich die Fähigkeit zu jeder weiteren Verfeinerung erworben. Das Anschwellen und Abnehmen des Tones bedarf zwar ebenfalls des sorgfältigsten Studiums, doch lässt eine genaue Beherrschung der vorigen Schattierungen es der Hand fast von selbst zufallen.

Die ganz starke Anschlagsfarbe wird sich in allen Fällen als eine treffliche Vorbildung für die mittlere und schwache bewähren, und wenn sie in diesem Sinne geübt wird, der ganzen Technik Elastizität verschaffen. Oft haben ungeläufige — aber nicht steife Finger (dies ist freilich Voraussetzung) durch sie allein glänzende Rapidität errungen.

Die ganz schwache Anschlagsfarbe ist die schwerste Aufgabe der gesamten Mechanik. Gar zu leicht artet der erste Versuch des zarten Spiels ins Undeutliche aus; es stellen sich Lücken und Unklarheiten heraus und kann nicht genug vor einer zu zeitigen Anwendung desselben gewarnt werden. — Dass aber diese Aufgabe zu überwinden ist, dass sie das höchste Ziel der ganzen Technik bleibt, muss schon aus dem hohen Grade ihrer Schwierigkeit, abgesehen von ihrer Unerlässlichkeit für schönen Vortrag, erhellen. Wo der Anschlag die im vierten Kapitel angegebenen allgemeinen Eigenschaften, besonders die der Lockerheit und des weichsten, innigen Anschlusses der Fingerspitze an die Taste nicht in hohem Grade besitzt, hat er die Reife zur Lösung dieser Aufgabe noch nicht erworben, und ist ihm ein vorwiegender Anschluss an die mittelstarke Tongebung zur Pflicht zu machen.

Eine normal geschulte Hand soll sich aber die Aufgabe stellen, alle Studien in den drei genannten Tonfarben zu üben, und selbst eine solche Hand wird der letzten die gespannteste Aufmerksamkeit widmen müssen. — Es gibt ein leise perlendes und ein leise wischendes, aber deutliches Spiel; eins mit höherem und eins mit ganz niedrigem Aufheben der Finger, worüber im Beginn dieses Kapitels einige Andeutungen erteilt wurden. Der Spieler entscheide, welche Farbe er wähle, und welche überhaupt für die Verhältnisse der ihm vorliegenden Passage möglich sei.

Die Anwendung der Pedale wäre ebenfalls zu besprechen. Sobald man mit dem Begriffe des Anschlags die Tonbildung und ihre Verschiedenheit verbindet, hat das Pedal eine unabweisbare Stelle in jener Theorie zu erhalten. Gleichwohl wird seine Besprechung hier noch ausgeschlossen und dem späteren Teile aufbewahrt, weil hier die Mechanik den Faden der Disposition angab, und die Behandlung der Pedale von dem rein technischen Standpunkte aus nur Andeutungen gestattet, die zu einfacher und selbstverständlicher Natur sind. Sie beträfen nichts anderes als die Stellung der Füsse, die Präzision des Ablösens und eine gewisse Volubilität in dem Herabtreten; — alles Punkte, die nur in Verbindung mit den Regeln des Vortrages ihre Erledigung finden können und bis dahin zurückgestellt werden müssen.

---

Das bisher aufgestellte System der Mechanik hat die Grundformen aller der Bewegungen mitgeteilt, welche die für den gesamten Umfang der Klaviermusik notwendigen Tonelemente erzeugen können, und damit seine Hauptaufgabe erfüllt. — Die unendliche Vielheit aller aus diesen Formen möglicherweise sich entwickelnden Verbindungen vorzuführen, kann ebensowenig seine Aufgabe sein, als es der Lehre vom Schönen auferlegt werden konnte, die unendliche Vielheit der einzelnen vorhandenen oder noch zu schaffenden Kunstwerke aufzuzählen.

Die Mannigfaltigkeit des technischen Lebens beruht, wie wir erkannt haben, nicht auf den Unterschieden, in welche ein einziges Prinzip sich auseinanderlegen kann, sondern auf mehreren Grundideen, deren jede für sich in eine grosse Vielheit der Erscheinungen übergeht. Es sind dies: das Figurenwesen, die Anschlagsgattungen, die Stärkegrade. Schon ein ungefährer Überschlag über die Möglichkeiten aller hieraus zusammentretenden Kombinationen genügt, um den Quell technischen Lebens unversiegbar zu nennen; und nichts ist so, wie diese Reflexion, geeignet, die letzte Aufgabe der Mechanik ins gebührende Licht zu stellen.

Keine einzelne Form ist in ihrer Sonderheit Ziel der Handbildung, sondern nur die Vereinigung aller. Jede einzelne ist nur Zwischenglied oder Durchgangsepoche zu der letzten Aufgabe, welche in der vollkommen leichten, anschmiegsamen Weichheit der spielenden Glieder und Gelenke, in deren präzisem, innigem Anschluss an die vorgeschriebene Form besteht, und in jeder Gestalt Deutlichkeit und Schönheit aller Tonelemente erzielen muss.

---

Es bleibt für den Abschluss des Systems noch eine Gattung der technischen Betätigung zu besprechen, welche die eben genannte letzte Anforderung in der gedrängtesten und strengsten Weise stellt. Das ist die Polyphonie.*) Zwar lehnt sie die glänzendere Seite der modernen Erweiterungen im allgemeinen ab und beschränkt sich vorwiegend auf eine die Klavierräum-

*) Einen kurzen Abriss über die Übungsliteratur des polyphonen Klavierspiels (von den Altklassikern und deren Vorläufern abgesehen namentlich Clementi [Gradus], Cramer [Etüden], Kalkbrenner [op. 143, 169], Alex. Klengels heute doch wohl mit Unrecht so stark unterschätzte „Canons und Fugen", Mendelssohn [op. 70], Ruthardt [op. 43] und die vielen in Frage kommenden Stücke bei den Klassikern, bei Schumann, Liszt [Bach] u. a.) bietet Rubrik 31 bei Eschmann-Ruthardt, a. a. O. 6. Aufl. S. 78/79. Eine mit höchster Sachkenntnis zusammengestellte, nach Stufen geordnete Schule des polyphonen Spiels mit Literaturangabe von Bach bis zur Gegenwart bietet Riemann, a. a. O. II., S. 88 ff. Riemanns „Katechismus der Fugenkomposition", Leipzig, M. Hesse, 3 Bde. ist beim Studium Bachscher usw. Fugen völlig unentbehrlich.



lichkeit nicht im schnellen Auf- und Niedereilen durchmessende Mechanik. Dass sie aber gerade auf diejenige Handbildung Anspruch macht, welche nach Überwindung der Einzelelemente jene erwähnte Präzision der allgemeinen mechanischen Anschmiegsamkeit im höchsten Grade besitzt, erhellt aus Folgendem.

In der Polyphonie, besonders im Fugenspiel, macht sich keine der einfachen mechanischen Formen in solcher Ausbreitung geltend, dass die Technik auf die gymnastische Grundlage im Sinne der ersten Erlernung zurückzugehen hätte. Das Gleichzeitige der Stimmen und die Verwebung der durchgehenden Figuren in den komplizierteren Bau räumlicher Übereinanderstellung selbständiger Tonreihen lässt in den seltensten Fällen das mechanische Interesse in dem Sinne etüdenmässiger Spieleslust aufkommen. Die Vielseitigkeit der hier gleichzeitig gestellten Ansprüche zieht das einfach Mechanische stets in einen ganz besonderen Standpunkt hinein. Das Denken tritt, selbst bei rein technischer Betrachtung, in verschärfter Kraft in das Spiel. Auge und Finger bedürfen einer ganz neuen Geübtheit, wie sie selbst im hellsten Glanze einstimmiger Bravour nicht erfordert wird. Durch die Kondensierung des Denkens wird das Interesse aber auch tiefer in den musikalischen Geist hineingezogen, und die Figuration hört auf, in der äusserlichen arabeskenartigen Weise zu wirken. — Sie wird nur im Sinne des tieferen Inhaltes verständlich. Die Klavierhand muss also die mechanischen Elemente im einzelnen überwunden haben und zu jener höheren Einheit durchgedrungen sein, welche vorhin erwähnt wurde. — Sobald die Mechanik das Interesse nicht in ihren Geist, sondern in einen höheren verlegt, dem sie dienstbar ist, muss der Standpunkt überwunden sein, in welchem die Spannung der Aufmerksamkeit auf materielle Vorbedingungen gerichtet war.

Es liegt nun allerdings in der Natur des Stimmgewebes, dass die Figuration sich nicht in der bunten Mannigfaltigkeit breit machen kann, wie in mehr homophon gehaltenen Kompositionen, in Etüden u. dergl. Die Polyphonie stellt der Figuration die Bedingung kleiner Formen, die sich allein für eine Verwebung in mehrere gleichzeitige Stimmen als passend erweist. Das Brillante ist indes nicht ausgeschlossen, in Fugen von Kuhnau, Froberger, Gottl. Muffat, Bach, Händel u. a. herrscht oft eine muntere, kecke Figuration, und in den Übertragungen der Orgelfugen von Liszt, Tausig, D'Albert, Ansorge, Stradal, Busoni u. a. wird selbst das Handgelenk*) zu donnernden Oktavengängen herausgefordert. Vorzüglich aber wird der singende Anschlag

*) Und der gesamte Arm (in Vibration).

in allen Formen angewendet. Es ist der ursprüngliche Sinn der Polyphonie, Persönlichkeiten im dialektischen Wechselverkehre zu symbolisieren, und dies erteilt dem Ausdrucke jeder einzelnen Stimme einen mehr vokal-deklamatorischen als instrumental-brillanten Charakter. So muss denn jedes Ton-Atom vom Spieler sinnig überdacht werden, und die Fingerspitze hat die Kunst des gesanglichen Tones in jedem Augenblicke und in allen Schattierungen anzuwenden.

Ein zweiter Grund dafür, dass das allgemeinste und letzte Resultat der mechanischen Bildung für die Polyphonie vorausgesetzt werden muss, ergibt sich aus dem Umstande, dass die bisherigen im Detail gelernten Regeln des Fingersatzes aufhören und auf die allgemeinsten Gesetze zurückgeführt werden müssen.

Die im Vorhergehenden angegebenen Fingersetzungen ergaben sich aus den Grundformen der Mechanik von selbst und wurden dabei besprochen. —

Wird die Aufgabe gestellt, eine Theorie des Fingersatzes zu entwerfen, so ist es unerlässlich, auf jene Formen zurückzugehen. Es ergab sich als allgemeines Gesetz die natürliche Folge der Finger für entsprechende Tastenfolgen, Unter- und Übersatz unter oder über die geeigneten Finger, vor allen Dingen die Grundlage des gebundenen Spiels, der leichteste und naturgemässeste Anschluss der Fingerfolge an die Tastenfolge. Türck sagte, der bequemste Fingersatz ist der beste; Clementi: der einfachste ist der beste, was ungefähr dasselbe ausdrückt. — Dieses Prinzip gestaltet für die einfachere Tonfolge alle Regeln im Detail, sowohl die früher besprochenen, als noch andere, die sich auf Regularität der Fingerfolge bei entsprechender Regularität der Figuren, auf die Zweckmässigkeit des möglichst langen Festhaltens einer Handlage, auf die Unterschiede des dritten und vierten Fingers bei Akkordpassagen u. dergl. beziehen und hie und da als Ergänzung hinzugefügt werden könnten, obgleich sie sich aus dem Früheren von selbst ergeben.

Für das polyphone Spiel gilt ganz dasselbe Gesetz; nur ist seine Ausführung schwieriger, und da dieselbe das Denken mehr in Anspruch nimmt als bei den einfachen Formen, so findet der Ausdruck eine gewisse Erklärung, dass bei dem Fugenspiel die Regeln des Fingersatzes aufhören. Sachgemäss muss die Notiz so lauten: keine, den einfachen Formen geläufige Fingersetzung kann im Fugenspiel in ähnlicher Regularität sich entfalten, weil der Begriff der Vielstimmigkeit einen kontinuierlichen Wechsel der Tonverhältnisse mit sich bringt. —

Hauptsächlich kommt es beim polyphonen Spiel auf die

geschickte Verteilung der Mittelstimmen an. Beide Hände müssen sich so zusammenstellen, als wären sie ein Einziges, eine organische Einheit von zehn gleichberechtigten Spielhebeln, die besonders für die Ausführung der Mittelstimmen sich zu innigster Gegenseitigkeit und Ergänzung verschmelzen müssen. Auge und Finger müssen in der unmittelbarsten Einheit des Willens leben.

Es ereignen sich natürlich auch Fälle, wo die regulären Fingerfolgen eine Zeit lang in dem bequemeren Geleise einhergehen; nur müssen sie jeden Augenblick gewärtig sein, den Bedürfnissen der Polyphonie die Gewohnheit der Regel aufzuopfern. Auch hier bleibt das strengste Legato für allen Fingersatz das bestimmende Prinzip; doch muss es sich häufiger der ungewöhnlichen Mittel, der Seitenrückung, des stummen Abwechselns auf einer Taste, des Heruntergleitens von einer Obertaste nach einer Untertaste bedienen.*)

Auch hinsichtlich der Kraftverteilung stellt sich das polyphone Spiel anders, als die übrigen Spielweisen. Jede Tonreihe soll so vorgetragen werden, als ob sie eine besondere Hand zur Ausführung hätte. Diese Regel erfordert eine Kraftbetätigung des Fingerspiels in reinster Form, wie sie bisher nirgends zur Anwendung kam. Das früher besprochene Doppelgriffspiel ist nur eine verstärkte Monophonie, die zwar grössere Anstrengung beansprucht, aber durch den Zug der Regularität in die Bequemlichkeit eines bestimmten Geleises übergeleitet wird. Ein solches fehlt im polyphonen Spiel, und überdem entfaltet sich hier die Vielstimmigkeit in einer volleren und ausgedehnteren Weise, als jemals im Terzen- oder Sextenspiel. Der Anschlag des Knöchelgelenkes und die singende Druckweise der Fingerspitze werden in einer Kontinuierlichkeit angestrengt, wie sonst nirgends, so dass die altherkömmliche Anschauung, im Fugenspiel zeige sich das Non plus ultra der Fingertechnik, ein gewisses Recht hat.

Übersehen soll dabei freilich nicht werden, dass in der

---

*) Breithaupt, a. a. O. S. 147 stellt für das polyphone Spiel folgende, ausgezeichnete sechs „Gebote“ auf: Handsenkung bei Fesselung der äusseren Finger für die andere Stimme, Handhebung bei umgekehrten Verhältnissen, bei Terzen, Sexten usw. nach den dort massgebenden Bewegungsgrundsätzen verfahren, Griffe und Spannungen in Tragung oder Gleitung nehmen, Fingerwechsel auf einer Taste durch Arm- und Handschiebungen ohne Druck, Beobachtung auch seitlicher Bewegungen des Handgelenks und geschickter Auslösungen der Handspannung. — Ich möchte noch hinzufügen: vorheriges Einzelstudium jeder Stimme nach Melodik, Rhythmik usw. und Einprägung der Grundgesetze polyphoner Formen, ein Nebenhergehen einzelner Analysen und Beispielwahl aus Dr. F. Stades Steingräber-Partitur-Ausgabe von S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“, oder Boekelmans farbigen Darstellungen S. Bachscher Inventionen, Fugen usw., oder Anfertigen derartiger Partituren.

Rapidität der Monophonie in anderer Weise eine Kraft der Finger herausgefordert wird, die der besprochenen ebenbürtig ist. Jedes ist in seiner Weise bedeutsam, und nur im Verein aller Formen beruht die Vollendung.

Zum Schlusse noch einige kurze Bemerkungen über das dem „Uben“ entgegengesetzte prima vista — d. h. Vomblatt-Spielen. Man beginne früh mit ihm und lasse nur solche Stücke derartig spielen, deren technische Schwierigkeit hinter der erreichten Fertigkeit des Spielers zurückbleibt. Erfordernisse für diesen sind dabei: gleichbleibende Ruhe, angeborenes rhythmisches Gefühl, die wichtigsten Kenntnisse der Akkord- und Harmonielehre, der Formenlehre, des Kontrapunkts. Spielt der Schüler an schwierigen Stellen falsch, so hat er zunächst weiterzugehen. Im übrigen bemühe er sich möglichst, alles auf dem Papier sogleich in den Ton umzusetzen, sei's auch zunächst um den Preis eines langsameren Tempos oder einiger rhythmisch oder melodisch unklarer Passagen. Ist das rhythmische Gefühl noch nicht genügend ausgebildet, so muss der Schüler laut zählen und durchaus strenge das einmal angenommene Tempo nicht unberechtigterweise verzerren oder verändern. Das 4hd. Vomblattspiel, ein hochwichtiges Bildungs- und Hilfsmittel zum Kennenlernen aller ausser-klavieristischen Werke, soll nicht von zwei Anfängern, sondern von einem Überlegenen und einem Schwächeren oder von zwei ziemlich gleichweit gebildeten ausgeübt werden, dabei soll jeder lernen, Secondo und Primo abwechselnd zu spielen und stets auf die Partie seines Nachbars hören und sie beobachten, er soll lernen, rechtzeitig hervorzutreten, sich rechtzeitig unterzuordnen.

---

# Elftes Kapitel.

## Das Schöne der Mechanik.

Die Mechanik enthält Schönheitselemente von zunächst äusserlicher Natur. Sie drückt die Überwindung eines Stoffes aus, der ursprünglich vom Gesetz der Schwerfälligkeit und widerstrebender Naturneigungen beherrscht, sich dem Inhalte des Willens zur Herstellung formeller und physisch-dynamischer Idealität fügen muss. Dies geschieht in einem langwierigen Kampfe, der zuletzt einen Mechanismus gewinnt, welcher in einer grossen Summe einzelner Gliederungen ein und dieselbe einheitliche Ideė niederlegt. Diese Durchführung eines einheitlichen Zweckes durch alle

Teile des mannigfaltigen Bewegungslebens des letztern ist das Schöne der Technik. — Je mannigfaltiger ein Gebiet ist, um so höher ist die schönheitliche Vollkommenheit, die darin den Gedanken der Einheit herzustellen weiss, und von diesem Gesichtspunkte aus muss die Mechanik des Klavierspiels in jeder Beziehung einen höheren Grad der Schönheit beanspruchen, als andere Gattungen der Gymnastik.

Zehn ganz ungleiche Organismen mussten zunächst zu einem Zwecke, zu derselben Idee einheitlich zusammentreten. Zunächst die Finger.

Der Fingermechanismus ist ein ebenso dankbarer als undankbarer Organismus und will in steter Übung erhalten sein. Hat sich aber wirklich einmal das unendliche Viele und Kleine zur vollendeten Einheit der künstlerischen Hand entwickelt, so wird man, um die Grenzen einer Schönheit der Mechanik zu erkennen, zunächst einen Vergleich derselben mit dem Tanz machen müssen.

Die Bewegungen der Spielglieder symbolisieren häufiger noch Innerliches, da sie von der Freiheit schöner Formbildungen mehr absehen müssen als der Tanz. Hinsichtlich der letzteren beschränkt sich der Reiz auf die verschiedenen Grade des Fingerlaufes. Derselbe manifestiert sich im vibrierenden Spiel auf einer Stelle, in der Behendigkeit der kleinen, grösseren und über das gewöhnliche Maass hinausgehenden Fingerschritte, welche zuletzt in equilibristischem Sinne Elastizität und wunderbare Muskelstärke produzieren können. Dazu kommt die Grazie des Handgelenkschwunges, jenes Wellenspiels von gerundeten Bewegungen, das sich wiederum in verschiedenen Graden der Elastizität und Kraft, vom leichten einzelnen Schwunge an bis zur scheinbar die Kräfte übersteigenden Kette von stahlfederartigen Schnellschwingungen, entfalten kann. Im Oktavenspiel wie im Fingerspiel entwickelt sich eine unendliche Vielheit der den Raum durcheilenden Bewegungsformen. Da schiesst die einfache Linie, der Zickzack, das parallele Linienpaar, die umkehrende, sich bogenartig verschlingende Linie, und jene unendliche Musterkarte von netzartig durcheinander gewundenen Guirlanden, Touren und Läufen aller Art über den glatten Tastenraum. Bald ist es eine Hand allein, die sich der Laune der gymnastischen Lust hingibt, bald wetteifern beide in den verschiedensten Beziehungen, die Fülle der Formen zu erschöpfen. Bald ist es das zarte Streicheln der Fingerspitze, bald die ihre Beute durchbohren wollende Hand. Einmal falten sich die Finger enggeschlossen wie eine Masse zusammen, ein andermal fahren sie im Tarantellauf, spinnenartig auseinander gespreizt daher, dann wieder stehen

ein oder mehrere Finger fest wie eingewurzelt auf einer Stelle, und andere weben geheimnisvolle Figuren, dann springt geschossartig, oder wie der Löwe auf seine Beute sich wirft, die Hand von einem Punkte nach einem entfernten. Genug, die Finger entfalten ein wunderbares Weben und Leben. Aber es ist einmal immer das Ganze was in die Augen springt. Auch das Einzelne reizt, auch der Anschlag repräsentiert eine Summe schöner Formen. In ihm erscheint der Finger wie eine beseelte nach Sprache ringende Individualität. Wie er so steht und mit der Taste feinfühlig in innerster Beziehung bleibt, symbolisiert er im Kontraste gegen das Getümmel der Passagen, einen Monolog. Er zeigt die Feinheit und Grazie des Tastsinnes im Berühren, er drückt sich anschmiegend gegen die Taste mit einer Weichheit, als ob er nur Muskel ohne Knochenbestand wäre, er streichelt über eine und dahingleitend über mehrere, als ob er fühlende Wesen beleben wollte, er sticht auf sie herab, schlägt, straft gewissermassen, ein andermal fällt er matt, vergleichbar einem Tropfen, einer Perle, wie erschöpft auf seinen Treffpunkt.

Und nun die Schwungkraft des Armes. Wie das ruhig dahin gleitende Fahrzeug streicht er die glatte Fläche entlang, auf der sich die kleineren an seinen Stamm anschliessenden Spielpersönlichkeiten tummeln. — Das Handgelenk führte die letzteren freier in die Höhe, und liess sie Diener werden für mächtigere Intentionen der Kraft. Der Arm ist aber das höchste Aufgebot der Stärke. Wie der Herrscher, der meist von ruhigem Standpunkte aus leitet, verharrt der Arm beim gewöhnlichen Legatospiel, wenn er aber einmal sich erhebt und selbst in das Getümmel eingreift, entfaltet das ganze Bild die höchste Spannung der Lebendigkeit. Im schnellen Sprunge fliegen die Finger durch die fernsten Grenzen der Räumlichkeit, unter der gigantischen Wucht des Oberherrschers prallen sie elastisch im Stahlfederschwunge hoch von den Tasten in die Luft, um sich von solcher Höhe herab auf die Ebene zu stürzen, in die sie sich verwühlen, um ihr den kräftigsten Laut abzuringen. Ein andermal wallt und wogt das Armspiel im luftigsten Tanze, und scheint die Töne hoch zu ziehen in den Äther, in der sich ihr leisester Hauch verflüchtigt.

Dies vielfältig Komplizierte, in jedem Gliede selbständig Freie, in der Einheit aller organisch Zusammengehörige und von einer Idee durchdrungene Ganze ist die künstlerische Hand. Ihre physischen Eigenschaften nach der Richtung unbeweglicher Festigkeit, Geschmeidigkeit und Kraftwirkung hin, sind auf das möglichst Vollkommenste ausgebildet. Die Ruhe als passive Kraftwirkung gestaltet sich zur muskulösen Festigkeit auf jedem

der Punkte, wo sie dem beweglichen Prinzip gegenüber die unerlässliche Vorbedingung ausmacht. Das Bewegliche muss bei grösster Leichtigkeit die vollkommenste Kraft repräsentieren und überdem dieselbe in einer Feinheit der Nüancierung vom schwächsten bis zum stärksten Ausdrucke in der Gewalt haben. Auf diese Weise geht der Ausdruck der Kraft in den der Geschicklichkeit, das bloss Starke in das Graziöse, über. Dieser vollkommene Gegensatz der Leichtigkeit und Kraft, der Ruhe und Bewegung bestätigt sich in der unendlichen Vielheit aller Bewegungen.

Doch die Mechanik des Klavierspiels ist unfrei. Sie ist vor allem an ein bestimmtes Feld, an die Räumlichkeit der Tastatur gebunden, welche unter Umständen jede Möglichkeit abschneidet, den Bewegungen eine besondere Anmut zu verleihen. Häufig genug werden die Ansprüche an dieselbe durch Rücksicht auf Deutlichkeit und Klangfarbe im Keim erstickt. Die Forderung der Schönheit muss sich der der technischen Zweckmässigkeit fügen. —

Andererseits gehen beide Forderungen auch wieder parallel. Die künstlerische Hand vereinigt in sich vollendete Leichtigkeit mit höchster Kraft. Jedes Gelenk ist dem Willen so unterworfen, dass es je nach der augenblicklichen Notwendigkeit teils absolute Festigkeit, teils absolute Nachgiebigkeit zeigt. Nicht minder fällt die äussere Ruhe ins Gewicht, die jede technisch reife Leistung charakterisiert. Alle Mechanik fusst auf Ökonomie der Bewegung. Jede Hast, jedes unwillkürliche Zucken eines Gliedes bleibt ausgeschlossen; sonst ist die Sicherheit des Spiels gefährdet. Diese unbedingte Herrschaft des Willens bildet allerdings ein wesentliches Schönheitsmoment; denn dieselbe technische Zweckmässigkeit, welche die Anmut in ihrer freien Entfaltung hemmte, wird andererseits auch wieder alle hässlichen Bewegungen ausschliessen.

Keinesfalls vermag die Klaviermechanik, vom Standpunkt der Schönheit mit Ausschluss des Gedankens der Zweckmässigkeit betrachtet, das Auge auf die Dauer zu befriedigen. Ihr Gebiet ist trotz aller Mannigfaltigkeit dennoch zu gleichartig, und ihre Einzelmomente gehen zu kurz vorüber, um für sich allein einen Eindruck zu erzielen. Doch ist auch die Rücksicht auf diese Äusserlichkeit soweit nicht zu verachten, als keine wichtigeren Ansprüche geopfert werden.

Gehen wir nun von der Frage nach formeller Schönheit zu einer Erörterung über die Möglichkeit über, einem seelischen Inhalt durch die Symbolik der Bewegungen Ausdruck zu verleihen. Die Gesten, als Material des Tanzes, sind Symbole, so

gut wie der Ton, als Material der Musik, ein Symbol ist. Doch hat dieser letztere schon in seiner Fähigkeit des Zu- und Abnehmens eine so sinnfällige Verwandtschaft zu dem Drängen und Wogen des Gefühls, der künstlichen Mittel der Melodie, Rhythmik, Harmonie, Polyphonie, nicht zu gedenken, dass die Symbolik eines Seelenprozesses in der Musik oft einer Kopie ähnelt, ja sogar an Feinheit der inneren Ausarbeitung dasjenige übersteigt, was das gewöhnliche Leben in der Empfindung wachruft. Dem entgegen ist die Mimik durch die Äusserlichkeit ihrer Mittel beschränkt. Ihr Nüancenreichtum erreicht den der Musik nicht. Während diese dem Strom des Gefühlslebens bis in seine tiefsten Tiefen folgt, gibt jene nichts als die Veränderungen an seiner Oberfläche. Sie symbolisiert nicht den ganzen Verlauf eines Seelenzustandes, sondern nur seine hervorragendsten Momente. Der Tanz ist also inhaltlich im Verhältnis zur Musik, und somit auch zum Klavierspiel, beschränkt.

Wie steht es nun mit einer möglichen Symbolik in den technischen Bewegungen des letzteren, soweit sie nur für das Auge da sind? Was hier wirken kann, sind ebenfalls Gesten. Doch ihre Mannigfaltigkeit ist gering, ihre Deutlichkeit denen der Mimik nicht ebenbürtig. Andererseits ist eine Symbolik in den Fingerbewegungen unleugbar vorhanden. Lebensfrische, Mattigkeit, Ruhe, Unruhe, Weichheit, Härte erhalten ihren Ausdruck mit einer gewissen Klarheit. Aber das Darstellungsmittel bleibt primitiv. Zudem kollidiert die Symbolik der Gesten nicht selten mit der des Klanges. Man nehme z. B. den Choral aus Mendelssohns Cellosonate in D. Der Geist desselben ist würdig; doch die Mechanik der linken Hand, an sich betrachtet, hat viel eher das Gepräge einer gewissen Hast, als andächtiger Weihe.

So gering nun aber auch die Tragfähigkeit symbolisierender Bewegungen unserer Mechanik ist, so sehr sie noch dazu von dem obersten Gesetz klanglicher Zweckmässigkeit gefesselt sind, so wenig wünschen wir die besondere Rücksicht auf sie verbannt zu sehen. Einen unschätzbaren Vorteil haben unsere Gesten vor denen der Mimik voraus, nämlich den, dass sie im Ton ihren Kommentar finden. Die Symbolik des sichtbaren Anschlags ist von der des Klanges unzertrennlich. Je weicher eine Kantilene klingen soll, um so schmiegsamer werden sich auch die Bewegungen der Hand, des Armes gestalten. Je schroffer, je unruhiger eine Passage beabsichtigt ist, desto heftiger, hastiger wird auch der ganze Spielapparat aussehen. Abstrahieren wir auch ganz von der Wirkung auf das Auge, so müssen wir schon deshalb den technischen Bewegungen ihre

Symbolik gönnen, weil sie nicht unwesentlich dazu beiträgt, dem Spieler das intensivste Aufgehen in das Empfindungsleben nahe zu legen.

Nur ist unter allen Umständen festzuhalten, dass Schönheit und Symbolik in der Mechanik immer erst in letzter Linie in Betracht kommen. Grundprinzip ist klangliche Zweckmässigkeit. Die Forderung des Auges tritt immer gegen die des Ohres zurück. Zudem ist nicht zu vergessen, dass die geringe Möglichkeit der Abwechslung in den Gesten immer die Gefahr einer gewissen Manieriertheit erzeugt, da das Gewohnheitsmässige ihnen leicht ihre Bedeutung nimmt.

Selbst die Haltung des Spielers im Ganzen wird im gewissen Sinne von den innerlichen Vorgängen ergriffen werden. Die vollkommene Ruhe des Pianisten war früher lange Zeit Regel; nur die Finger sollten spielen. Bei einer einseitig spiritualistischen Richtung ist dies erklärlich. Der Spieler sollte nur vermitteln — er war ein Automat; nichts als die Geistigkeit der Töne sollte wirken. Dies war zu weit gegangen. Die Kunst des Klavierspiels ist ja nicht produktive Kunst allein, sondern vorwiegend reproduktive. Der Pianist ist nur in anderer Sphäre dasselbe, was der Deklamator. Was ihn von diesem unterscheidet, ist die grössere Künstlichkeit des vermittelnden Organs und die beschränktere Inhaltlichkeit des Stoffes. Jene legt ihm ein strenges Maass in gewissen Äusserlichkeiten auf, ohne dessen Innehaltung die Technik des Organs leiden würde, und die inhaltliche Beschränkung bannt die Lebensregungen des Vortrags in die dem Gefühle zufallenden formellen Entäusserungen. Innerhalb dieser gezogenen Grenzen ist aber der Pianist Interpret, ebenso wie der Deklamator, und die Momente der Ergriffenheit werden auf seine Züge, wie seine Bewegungen einen gewissen Einfluss ausüben, der, so lange er sich aus der ihm von selbst zufallenden Stellung nicht verdrängt, ebenso natürlich als berechtigt ist.

Unschöne, auf äusserlichen Effekt ausgehende Bewegungen, wie z. B. Hochwerfen der Hände, Schütteln und Zurückwerfen des Kopfes, Herumschütteln der Haare usw. sind natürlich zu unterdrücken. Der Spieler muss Freiheit, Sicherheit und Liebe zu seiner Aufgabe an den Tag legen, die durch keine Befangenheit getrübt werden darf. Das graziöse Gestenspiel, das den Händen und Fingern eigen ist, darf sich frei gehen lassen.*)

*) Riemann (Vergleich. Klaviersch. a. a. O. S. 77 f.) gibt in dem § 14 „Mimik des des Klavierspiels" einen vorzüglichen, auch historisch fundamentierten Überblick über Wesen und Zweck derselben. Die aussermusikalischen Gesten des Spielers sind überall da gutzuheissen, „soweit sie der unwillkürliche naturgemässe Reflex der den vortragenden Künstler

Hauptaufgabe ist für den weiter vorgerückten Spieler, dass er auswendig vorträgt. Nur wenn der Gesichtssinn unbeschäftigt ist, und die Seele sich ausschliesslich dem bei der Ausführung vornehmlich beteiligten Denken des Gehöres hingibt, entfaltet sich die Innerlichkeit zu freiem Ausdruck, und das ganze Kunstwerk behält seinen geistig ätherischen Charakter. Ein auf das Notenblatt gefesselter Spieler ist nicht tief genug in den Inhalt eingelebt, und die ganze Produktion erinnert an die mühseligen Bedingungen der Materie, der sich die Poesie des Tonwerkes vor allen zu entringen den Beruf hat.

---

bewegenden dem Geiste des Tonstückes entsprechenden Empfindungen sind ... Es ist ... zur Erzielung eines treffenden Ausdruckes geradezu erforderlich, dass der Schüler in den Geist des Werkes eindringe und die durch dasselbe erregten Empfindungen in der Form der Anschlagsbewegungen manifestiere ... So stellen wir dann als normales Verhalten die freie Hingabe an die Stimmung auf unter Warnung vor ... allen nicht zur Mechanik gehörenden Bewegungen ... Der Gesichtsausdruck ist also ein unwillkürlicher, durch den Affekt willenlos hervorgerufener, nicht ein berechneter. .. Anders steht es jedoch mit den der Mechanik dienenden Gesten, den Arm-, Hand- und Fingerbewegungen: diese müssen in der Tat aufs sorgsamste ausgebildet werden, so dass sie jedem Affekt in der natürlichsten Weise entsprechen". Riemann macht mit Recht auf „die Benutzung kleiner Pausen resp. der Zwischenräume zwischen Staccatonoten zu leichter Bogenführung der Hand nach der neuen Taste hin" als Hauptfaktoren eines anmutigen Spiels (wie es z. B. namentlich die Mendelssohn-Reineckesche Schule des Klavierspiels ausbildete) aufmerksam und gibt (S. 77, Anmerkungen ff.) eine gedrängte Übersicht über die Stellungnahme älterer Klavierpädagogen zu ihr wie Ph. Em. Bach (a. a. O. S. 108) — der bereits die Wichtigkeit und volle ästhetische Berechtigung einer ungezwungenen Mimik des Klavierspiels erkannte —, Türk (a. a. O. S. 23), — der im Ganzen derselben Ansicht huldigt —, Hummel (a. a. O. S. 417) — der sich weit konservativer auslässt und vor allem die Wichtigkeit des Finger-Fühltones betont —, und Kalkbrenner (a. a. O. S. 18), denen etwa noch L. Köhler (Der Klavierunterricht, Leipzig 1860, S. 271, Manieren) anzufügen wäre, der wie Hummel der Mimik des Klavierspiels als solcher etwas allzu skeptisch gegenübersteht. In unseren Tagen ist namentlich der vielleicht feinste Chopinspieler, W. v. Pachmann (geb. 1848), der anziehendste Künstler einer, wie mir scheint sich völlig naiv gebenden Mimik des Klavierspiels, dessen Mienen allzeit wie ein Zauberspiel die Regungen seiner durch seine Vorträge hervorgerufenen seelischen Empfindungen widerspiegeln.

---

# Zweiter Abschnitt.

## Der Vortrag.

## Zwölftes Kapitel.

### Uber den Anteil der Mechanik am Vortrage.

Der zweite Teil des hier vorliegenden Lehrstoffes behandelt das Klavierspiel von seiten seiner geistigen Erfassung. Der erste gab die sinnlichen Vorbedingungen; vom ganzen Stoffe die Elemente.

Es wird hierbei — wie bereits im vierten Kapitel geschehen — noch einmal auf die nicht genügende Präzision des Sprachgebrauchs aufmerksam gemacht. Der begriffsmässig denkende Verstand befindet sich stets in Verlegenheit, wenn er für Unterschiede, die sich nur um der Darstellung willen ergeben, nach Worten sucht. In Wahrheit ist das hier in zwei Abschnitte und mit verschiedener Überschrift Getrennte ein Einiges, Ganzes. Das Schöne ist nicht minder im allgemeinen, als das Klavierspiel in seiner bescheidenen Sondersphäre ein organisch Zusammengehöriges, das alle Eigenschaften, die ihm zukommen, zugleich besitzt. Der wissenschaftliche Verstand begeht etwas der Wahrheit schlechthin Widersprechendes, wenn er das, was zugleich in- und miteinander besteht, nacheinander darstellt. Nur um der Genauigkeit des Erlernens willen ist die Trennung notwendig. Die menschliche Fassungskraft ist einmal auf ein Nacheinander konstruiert.

Nach diesen Vorbemerkungen wird die Überschrift dieses Abschnittes ebenso berechtigt als unberechtigt erscheinen; das erstere, weil die Mechanik die Aufgabe des Klavierspiels allein nicht löst, und geistige Elemente noch hinzutreten müssen; das zweite, weil die Mechanik überall ein Hauptwort mitzureden hat. — Das Verhältnis zwischen Mechanik und Vortrag ist im allgemeinen folgendes.

Einmal ist die Mechanik das Material, in welchem der

Spieler formt — ohne vollendetes Material gibt es kein vollendetes Kunstwerk. Zweitens ist sie selbst schon Kunstwerk und steht in dem Bereiche der Klavierkunst viel höher, als etwa der Marmor in dem der Skulptur. Sie ist ein mit vieler Mühe und mit besonderer Einsicht präpariertes Material, zu dessen Überwindung nicht fremde Vermittelung herangezogen wird, sondern die ununterbrochene eigene künstlerische Lebenskraft, so dass sie ein integrierender Bestandteil der physischen und seelischen Kräfte des Ausübenden werden muss. Sie ist ein glänzender Schatz, dessen mühsam gewonnene Glätte mit steter Sorgfalt vor dem leisesten Hauche eines rostigen Anfluges bewahrt werden muss. Dieses mechanische Material steht überdem in der Schwebe zwischen konkreter Sinnlichkeit und Geistigkeit. Seine Teile liegen nicht räumlich nebeneinander, so dass die Phantasie darin wählen und davon herausnehmen kann; sie liegen in der Fähigkeit der künstlerischen Hand. Ihr Nerven- und Muskelgefühl muss so genau mit dem geistigen Bewusstsein verwachsen sein, dass sie jede auf eine bestimmte Lebensäusserung gerichtete Tätigkeit genau nach dem Inhalte des Willens vollzieht. Die Formen liegen also nicht konkret nebeneinander, sondern ideell in der geistigen Sphäre des Gedächtnisses und der physischen Geschicklichkeit.

Ferner unterscheidet sich die Mechanik von jedem anderen Materiale dadurch, dass sie in steter Lebendigkeit alle Lebenserscheinungen des Klavierspiels von Anfang an bis in die höchsten Regionen anschmiegend begleitet. Jedes andere Kunstmaterial, einmal beschafft, überhebt den Künstler ähnlicher Sorge und gestattet ihm, sich ganz der Idee hinzugeben. Die Klaviermechanik drängt sich auf allen Standpunkten mit in die ersten Fragen ein. Unerbittlich schneidet sie jeder höheren Entwickelung den Eintritt ab, wofern sie nicht ihr volles Recht erfahren hat. Der Künstler kann auf ihr nie so sicher fussen, wie etwa der Maler auf Leinwand und Farbe, der Architekt auf Baumaterial, sondern muss in den geistigsten Höhepunkten einen Teil der vollen Kraft der Rücksicht auf dieses Materal widmen. Man stösst heutzutage in vielen Kreisen auf eine Unterschätzung der Technik als Sonderkunst. Allerdings ist die Zahl der Pianisten, welche vom rein mechanischen Standpunkte aus alle vorkommenden Schwierigkeiten beherrschen, in den letzten Dezennien so rapide gestiegen, dass jede Erscheinung, welche kein weiteres Verdienst als Brillanz des Spiels aufzuweisen hat, von vornherein für die Öffentlichkeit verloren ist. Daraus folgt jedoch in keiner Weise, dass die Technik nicht nach wie vor die conditio sine qua non für jede Kunstleistung bildete; denn

das Ideal soll und darf nach keiner Seite hin Mängel zeigen. Man könnte höchstens die Frage aufwerfen, ob in jetziger Zeit, wo der Virtuosität an sich keine Lorbeeren mehr wachsen, noch das Studium jener grossen Menge von Kompositionen lohnt, welche für eben diese Virtuosität allein geboren sind. Und diese Frage muss bejaht werden; denn erstens sieht der Spieler mit grösserer Freiheit auf die Technik derjenigen Werke herab, welche rein die edelste Richtung vertreten, wenn er die hier in erhöhtem Maasse vorkommenden Schwierigkeiten überwunden hat; und zweitens soll der Schönheitssinn, trotz aller Hinneigung zum Erhabensten, auch minder bedeutende Elemente mit Liebe auffassen.*)

Die technischen Schwierigkeiten sind dreifacher Natur. Es handelt sich nämlich zuerst um die Erlernung der blossen Gelenkbewegungen bis zur grösstmöglichen Präzision und Schnelligkeit, sodann um die Verwertung derselben bei den in der praktischen Literatur vorkommenden Passagen. Es sind dies zwei Seiten des Studienmaterials, welche sich etwa auf dem früher berührten theoretisierenden Unterschied von Mechanik und Technik im prägnanten Sinne reduzieren liessen. Zugegeben, dass die Praxis diese beiden Elemente stets vereinigt bringt, mag es doch immerhin gestattet sein, die Antithese wenigstens der Genauigkeit halber aufrecht zu erhalten, um so mehr, als der Bildungsgang jedes Pianisten den Beleg gibt, wie sehr das Verhältnis variiert, in dem bald das eine, bald das andere bevorzugt wird.

Demgegenüber kann eine dritte Seite von technischen Schwierigkeiten nicht genug betont werden, welche sich einerseits über beide vorgenannten Gattungen erstreckt, andererseits gradeswegs auf den Punkt hinzielt, wo sich Geist und Mechanik berühren, ich meine die Qualität und Quantität des Anschlags. Die durchgebildetste Technik, welche in den schwierigsten Passagen alle Stärkegrade, sämtliche Schattierungen des Tones umfasst, ist zwar noch keineswegs das, was allein einen geist- und gemütvollen Vortrag garantiert; doch ist sie ihrem Ziele,

*) Daher ist es auch noch heute am Anfange des 20. Jahrhunderts für den werdenden Musiker durchaus nicht ohne Nutzen, auch ältere, nach ihrem geistigen Standpunkte im allgemeinen nicht mehr lebensfähigen Werke der Klavierliteratur wie etwa des Besten von Thalberg und seiner Schule, von Litolff, wenig Bekanntes von Weber, ältere Klavierkonzerte z. B. von Dussek, Ries, Field, Wölffl, Kalkbrenner, Weber neben den bekannteren von Hummel u. a., immer im Hinblick auf die historische Bedeutung ihrer Schöpfer, ihrer Technik noch eingehend zu studieren, die oft in der Entwicklung des Klavierspiels nach der mechanischen Seite von grösster Bedeutung und Neuheit war. Ein wirklicher Künstler soll Alles mit Verständnis umfassen und durchdringen, wofern es nur in künstlerischer Notwendigkeit geschaffen wurde. Hier kann ihm Liszt wieder das edelste Vorbild sein!

für den Fall, dass der Spieler überhaupt ein musikalischer Mensch ist, beträchtlich näher, als die klarste Erkenntnis von einer idealen Gestaltung des Vortrags, der ein mangelhaftes Fingergefühl den Ausdruck versagt. Mit der blossen Empfindung ist gerade beim Klavierspiel wenig getan, denn das Pianoforte hat nicht einmal den Vorzug eines kontinuierlichen Tones, welcher dem unmittelbaren seelischen Bedürfnis am meisten entspricht; und die möglichst genaue Kopie einer Vortragsweise, welche für die Geige passt, ergibt noch lange keine schöne Klaviergestaltung. Wenn nun aber wirklich sämtliche geistigen Vorbedingungen zu einem durchaus künstlerischen Vortrag vorausgesetzt sind, so verlangt immer noch die blosse Verfeinerung des Tones bis zum ppp in vollster Klarheit, zum ff in reinster Klangschönheit, namentlich im Gesangston ein Studium, dessen Ende kaum abzusehen ist. Die Pflege der technischen Bravour hat ihre Grenzen. Die Passagenbildung gruppiert sich unter die im vorigen Abschnitt besprochenen Hauptformen dergestalt, dass man mit Absolvierung derselben einen Pianisten technisch reif nennen kann. Demgegenüber ist die Zahl der Anschlagsfeinheiten so unbegrenzt, wie die Fähigkeit der musikalischen Charakteristik überhaupt.

Zu den mühsamsten Errungenschaften der Technik gehört z. B. ein feines piano; und selbst damit liegt erst die Möglichkeit einer weiteren Verfeinerung des Tones vor, und jedes neue decrescendo, jedes Heraustretenlassen einzelner Töne will neu studiert sein. Jedes Musikstück von Bedeutung hat seine bestimmte Physiognomie und will individuell erfasst sein; damit ist die Notwendigkeit eines auf eben diese Individualität gerichteten technischen Studiums geboten, welches sich bei einem durchgebildeten Spieler viel, viel mehr auf Nuancen, als auf Passagentechnik erstrecken wird. Mit einer nur geistigen Durcharbeitung ist es nicht abgemacht. Die klare Erkenntnis irgend einer Nuance sichert noch nicht ihre Ausführung. Ein Versäumnis im Studium des Anschlags lässt noch immer die Möglichkeit offen, dass ein einziger unbeabsichtigter Druck dem ganzen Vortrag einer Kantilene ein anderes Gepräge gibt. Die Bildung des Anschlags spielt beim Klavierspiel eine ungemein wichtige Rolle, und es ist nicht immer recht getan, einen kalten Vortrag einzig und allein auf geistige Leere reduzieren zu wollen. Von der Empfindung ist noch ein gewaltiger Schritt zu ihrem technischen Ausdruck.

Nach diesen Erörterungen, welche die Wichtigkeit der Mechanik für den Vortrag hervorzuheben den Zweck hatten, wenden wir uns nun näher zur wirklichen Aufgabe.

Die ganze Mechanik drängte in ihren einfachen Formen,

sowie in den zusammengesetzten, in Sinn und Umriss ihrer Bewegungen, in ihrem innersten Begriffe, zur Klangerzeugung. Der nächste Schritt des Lehrsystems geht dahin, die Unterschiede in diesem nun in den Vordergrund tretenden Materiale nacheinander zu untersuchen. So sehr das letztere bei der Mechanik Voraussetzung war, so musste es doch zurückgestellt bleiben. Jetzt kehrt sich das Verhältnis um; die Mechanik ist Voraussetzung, und die Lehre vertieft sich in die Bedeutungen des Tones. Der gegenwärtige Standpunkt hat vor dem des ersten Teiles den Vorteil voraus, dass die von ihm ausgehende Voraussetzung gerechtfertigt erscheint, während sie dort als eine einstweilen ungetilgte, nachträglich zu lösende Schuld angenommen werden musste. Schweift im ersten Teile der Blick über sein nächstes Objekt hinüber in ein noch unbekanntes und durch seine einstweilige Dunkelheit das Ganze in Spannung belassendes Gebiet, so wendet er sich jetzt mehr von der Höhe herab und schaut auf die in Rede stehende Voraussetzung mit dem Übergewichte eines errungenen höheren Standpunktes.

Das musikalisch Schöne hat zu seinem Inhalte die Formidee, ausgedrückt im Klangmateriale, und ausserdem eine gewisse Summe von Elementen, die symbolisch übergreifen in poetisch mit dem Leben zusammenhängende Erscheinungen. Das Klavierspiel wird demnach die Aufgabe haben, in seiner Sphäre die nach beiden Seiten hin sich ergebenden Momente möglichst klar zu veranschaulichen, und zu diesem Zwecke müssen die letzteren der Reihe nach betrachtet werden.

Bevor aber die Lehre unmittelbar auf diese Aufgabe übergeht, hat sie noch eines Zwischengliedes zu gedenken, das sich zwischen die letztere und den technischen Teil einschiebt und trotz dieser Stellung eine Wichtigkeit beansprucht, die nicht geringer ist, als die der mechanischen Vorbedingungen, und sich als integrierender, unerlässlicher Bestand durch die ganze Idee des Klavierspiels hindurchzieht.

Bevor nämlich das Material genauer untersucht werden kann, muss es überhaupt auch wirklich gewonnen sein; der hier gemeinte Gedanke bezieht sich mithin auf Klarheit und Gewissenhaftigkeit des Spiels. Die ganze Mechanik muss in allen ihren Teilen die höchste Zweckmässigkeit, die innigste Zusammengehörigkeit von Ursache und Wirkung verraten; keine Bewegung darf in ihrer charakteristischen Symbolik einflusslos auf den Ton bleiben, und die Deutlichkeit muss alle Elemente bis in die schwindelndste Schnelligkeit hinein kennzeichnen. Der Spieler muss nach der physischen Bildung auch psychologisch entwickelt werden. Er muss sein Gewissen zu einem strengen

Richter heranbilden, dass er bei Allem, was er gibt, sich keiner, auch nicht der kleinsten Versäumnis schuldig macht. Was der Gedanke will, das muss ausgeführt werden; das Ohr muss über jeden Ton gewissermaassen seine Quittung ausstellen. Weder darf der Finger mehr geben, als der Inhalt des Willens fordert, noch hinter dieser Anforderung zurückbleiben. Die Idee der Mechanik muss bis ins feinste Detail mit dem Klange eins sein. — Hiermit sollen gymnastische Übungen auf stummen (oder Virgil-) Klaviaturen nicht durchaus untersagt sein; sie sind zur Auslösung schwerfälliger Gelenke, schon aus Rücksicht auf die Empfindsamkeit des Gehörs, ein manchmal ganz nützliches Mittel. Nur muss das dadurch gewonnene Resultat wieder im Zusammenhange mit dem lebendigen Klange geprüft, berichtigt und belebt werden.

Die erste Regel heisst also: es darf beim Spielen nie ein Ton fehlen. Alles muss rein und deutlich zum Gehöre kommen, was auf den Noten steht. So lange nun diese Deutlichkeit zunächst den Hauptzweck bildet, ist es klar, dass sie von sonstiger Belebung und Schattierung einstweilen absieht und allen Atomen gleiche Berechtigung zuerteilt. Dies ist ein zweiter gleich wichtiger Punkt, der unter der Vorschrift der Egalität gewöhnlich verstanden wird.

Gleiche Stärke und Sicherheit müssen aber nicht nur objektiv allen Tönen innewohnen, sondern auch subjektiv muss das Sicherheitsgefühl sich auf alle Elemente erstrecken. Es wurde früher erwähnt, dass das letztere durch die Regel häufiger Wiederholungen, von denen zuletzt jede gleich vollendet sein muss, am besten gebildet wird. Dazu muss hinsichtlich des Kraftmaasses eine etwas starke Tongebung festgehalten werden, die sich auf alle Teile gleichmässig erstrecken soll.

Mit diesen Regeln hängt die strenge Forderung einer genauen Kenntnis aller Notenschriftzeichen zusammen. Die letzteren umfassen einen nicht unerheblichen Teil der Klavierwissenschaft und werden gemeiniglich unrichtigerweise nur nebenher gelehrt.

Wo der Schüler ein Zeichen nicht versteht, muss er sogleich Auskunft verlangen. Ein gewissenhafter Vergleich des Sichtbaren und Hörbaren gehört zu den strengsten Forderungen; die Fahrlässigkeit der Lernenden kann nicht nachhaltig genug unterdrückt werden. Die Kenntnis der letzteren erstreckt sich häufig nicht einmal auf Noten und Pausen in ihrem ganzen Umfange, und welche grosse Summe von Zeichen besteht ausser diesen! Besonders unentbehrlich für die Darstellung älterer Musik ist die Bekanntschaft mit den sogenannten Manieren.

Den besten Überblick über dieses von allen Schülern wegen

seiner „Schwierigkeit" gefürchtete Gebiet verschaffen die Ausführungen in älteren Klaviermethoden und -schulen, so in Ph. Em. Bachs „Versuch", Marpurgs „Anleitung", bei Löhlein, Wiedeburg, Wolf, Rellstab (ausführlich), bei Türk, A. E. Müller usw. (vgl. das III. Kapitel dieses Werkes). Zusammenfassende Darstellungen bieten ausser dem meist etwas Konfusen und nicht immer geschichtlich Unanfechtbaren, was die meisten neueren Klavjerschulen sagen (wenn sie die Manieren nicht bequemerweise totschweigen), besonders das Hauptwerk über ältere Ornamentik: E. Dannreuther, Musical Ornamentation, London, Novello 1893—95, ferner die Weitzmann-Seiffertsche „Geschichte der Klaviermusik" (s. o.), A. Richters „Das Klavierspiel" (s. o.), die Klavierschulen z. B. von Köhler, Germer, Riemann (Materialien zur Vergleich. Klav.-Schule, 3. Heft „Ornamentik") und § 12 der ersteren im I. Teil, Werkenthin (Lehre vom Klavierspiel, I, Berlin, Simon), K. Zuschneid (Method. Leitfaden f. d. Klavierunterricht, Berlin 1904, Vieweg, S. 43, gut zur ersten Orientierung), und Klindworth (s. o.). Daneben Spezialschriften von Heinr. Ehrlich (Die Ornamentik in S. Bachs Klavierwerken, ausgezeichnet, bei Steingräber; Die Ornamentik in Beethovens Sonaten, ebendort 1896), L. Klee, Die Ornamentik in der klassischen Klaviermusik (Bach bis Beethoven), Leipzig, Breitkopf & Härtel), L. Köhler, das vortreffliche Werkchen „Theorie der musikalischen Verzierungen". Leipzig 1887 (Kahnt) und Fr. Kuhlo, Über melodische Verzierungen in der Tonkunst, Berlin 1896.

Der ästhetische Wert der Ornamente ist nicht eben hoch zu veranschlagen, doch erteilt ihnen das historische und namentlich zeitgeschichtliche Interesse Bedeutung. Es lässt sich ihre zuweilen übermässig häufige Anwendung, die etwas Monotones, kleinlich Geziertes hat, manchmal nicht ganz in Einklang bringen mit dem hohen Geiste der Alten. Zum grössten Teil muss sie aus der Unfähigkeit der alten Instrumente, Hauptnoten genügend zu markieren, erklärt werden.

(Bei unseren klangreichen Instrumenten haben wir das gute Recht, eine Anzahl solcher Manieren, namentlich im schnellen Tempo, wo sie auf unseren ganz anders und durchschnittlich schwer ansprechenden Klavieren doch nicht sauber herausgebracht würden, einfach fortzulassen. Zur richtigen Ausführung der Verzierungen wird man sich immer den fundamentalen Unterschied zwischen denen der vor- und klassisch-nachklassischen Klaviermusik vor Augen halten müssen. In der alten Klaviermusik sind sie aus dem klangarmen Charakter der damaligen Instrumente und dem Zeitgeschmacke heraus als schmückende Zutat, in der klassischen und nachklassischen als organisch aus innerer Notwendigkeit heraus geborene und ganz und gar nicht ausschliesslich als „Verzierungen" aufzufassende Bestandteile des Klaviersatzes aufzufassen. — Die Hauptschwierigkeit liegt darin, ob die der Note voraufgehende oder ihr überschriebene Verzierung vor oder auf die Taktzeit, ob sie akzentuiert zu geben

ist oder nicht, welcher dynamische Wert ihr im Vergleich mit der Hauptnote zukommt. Über alles gibt namentlich Riemanns § 12 in seiner „Vergleich. Klav.-Schule“ erschöpfendste und von geschichtlichen Exkursen begleitete Auskunft).

In neuerer Zeit werden die meisten Verzierungen in Noten ausgeschrieben, nur der Doppelschlag, Schneller und Triller behalten ihre Zeichen.

---

# Dreizehntes Kapitel.

## Vom Rhythmus im allgemeinen und der Kunst des Takthaltens.

Das Bild, welches aus einer deutlichen und gewissenhaften Ausführung der auf dem Notenblatte vorhandenen Zeichen entsteht, ist noch ungeformtes Material. Die Mechanik allein vermag keineswegs die Formen in einem einigermaassen ihrem Verstande entsprechenden Umrisse wiederzugeben, wenn sie nicht von einer wesentlichen geistigen Eigenschaft geleitet wird. Dieses wesentlich Hinzukommende, worauf im ersten Abschnitte nur andeutungsweise eingegangen werden konnte, ist der Rhythmus. Die blosse Deutlichkeit der Klanggebung stellt zwar ein in seinem inneren Kerne gediegenes Material hin, aber dasselbe entbehrt aller Form und vermag in diesem Zustande noch kein Kunstwerk zu veranschaulichen. Was von Anfang an Voraussetzung bleiben musste, mag jetzt in eingehenderer Besprechung nachgeholt werden.

Rhythmische Schönheit beruht auf der Idee der Ordnung, des Gesetzes, der Einheit in der Vielheit. Zwei Künste sind es, die vorzugsweise den Rhythmus zu ihrem innersten Lebenskern haben, die Architektur und die Musik; erstere entfaltet ihn in gleichzeitig sich darbietenden Proportionen, letztere in der Aufeinanderfolge der Töne. Fest einkristallisiert und starr ausgeprägt ist der tektonische Rhythmus einer seelischen Bedeutung kaum fähig, während der musikalische zu einer Symbolik des Gefühlslebens um so geeigneter ist, als dieses selbst gerade im Flusse der Zeit existiert. Zudem vermag die Baukunst den Rhythmus bei weitem nicht in solcher Feinheit zu gliedern, wie die Musik. Die äussere Grösse lässt das Kunstwerk nur aus der Ferne geniessen, denn eine Betrachtung aus der Nähe gestattet keinen Totaleindruck; daraus folgt, dass eine Subtilität der Maassverhältnisse, welche sich der Feinheit musikalischer Proportionen zu nähern strebte, ihre Wirkung verfehlen würde.

Das musikalische Gefühl dagegen erlaubt eine Teilung der Zeitlängen bis an die Grenze sinnlicher Wahrnehmbarkeit. Eine nähere Auseinandersetzung hierüber enthält des Verfassers Schrift über „Das musikalisch Schöne“ (1858), Kap. 3.

Das Klavier ist das Instrument, welches unter allen den musikalischen Rhythmus am reichhaltigsten darstellt. Selbst die Orgel, so machtvoll und orchestral ihre gewaltigen Organe im Schwunge der wunderbarsten Polyphonie die Rhythmik ausprägen, muss hierin dem Klaviere nachstehen, da sie erstens des Akzentes unfähig ist, und zweitens ihr ernster Charakter die Feingliedrigkeit und Schnelligkeit der Brillanz nicht zulässt. Das Klavier umfasst die Rhythmik der Orgelliteratur mit in seinem Gebiete, weist aber ausserdem die Volubilität in eigener charakteristischer Vollendung auf. Auch vom Orchester ist es unterschieden durch den Umfang und die Ausdauer des kleingegliederten rhythmischen Passagenelementes. Jenes vermag die volubile Schnelligkeit wegen der, vielen Stimmen gebührenden Rücksicht nicht in dem Umfange aufzunehmen wie das Pianoforte. In Koloratur, Glanz und Figurenpracht steht das letztere einzig da und gibt dem Rhythmus in allen Formen, besonders aber in den weit ausgeworfenen Strecken einfacherer Tonfolgen, die höchste Ausbildung.

Der Klavierspieler soll der Aufgabe, diese Arten der rhythmischen Entfaltung in allen Verhältnissen auf das Bestimmteste darzustellen, gewachsen sein; kann auch kein Tonkünstler des taktischen Elementes in ganzer Vollkommenheit entbehren, so ist der Pianist doch berufen, vor allen der feinste Rhythmiker zu sein. Schon die Aufgabe, etwas Ganzes zu geben oder dasselbe in den vielseitigsten Verhältnissen zu Gesang und anderen Instrumenten in der Bedeutung des Leitenden, Stamm und Disposition Angebenden zu behaupten, deuten darauf hin. Die Bildung des Klavierschülers stellt von Anfang an den Rhythmus unabweislich unter die ersten Anforderungen, wie dies schon im Zusammenspiel beider Hände begründet ist. Diese rhythmische Grundlage ist Bedingung jeder weiteren Entwicklung und zieht sich durch den ganzen Lebenslauf des Spielers. Die sogenannte Ausdrucksfreiheit ist nur da wahrhaft wirksam, wo die feste Taktgrundlage durchschimmert; überdem wird von jener, selbst unter den Händen grösster Meister, nur ein mässiger Gebrauch gemacht; sie ist beim Schüler völlig zu unterdrücken, so lange das reguläre Taktgefühl unsicher ist.

Die Kunst, den Rhythmus eines musikalischen Werkes richtig darzustellen, fasst sich im populären Sprachgebrauche in der Aufgabe zusammen: Der Spieler soll Takt halten. Zwar ist Rhythmus im grossen und ganzen mehr als das blosse Takthalten — die Kunst der Akzentuation gehört wesentlich zu seinem Begriffe, und im weitesten Sinne drückt er sich in der Disposition des Ganzen, in der Proportionalität der Gliederungen aus. Das letztere bezieht sich für den Spieler auf sein theoretisches Erkennen; Taktieren und Akzentuieren aber gehören der praktischen Ausführung.

Die beiden letzteren Seiten, besonders das richtige Taktieren, bilden die elementare Grundlage, doch reicht das Akzentuieren schon in eine tiefere Geistigkeit des Rhythmus hinein. Mit der Kenntnis beider wird der höchste Ausdruck desselben, der sich auf das Ganze des Werkes bezieht, praktisch von selbst gewonnen.

Wie das körperliche Volumen raumausfüllend, so ist der Ton zeitausfüllend. Er unterscheidet sich von der Dimension sichtbarer Körper dadurch, dass er in einer Richtung, nämlich in der Längenausdehnung in die Sinne fällt, während jene in drei Dimensionen, in Länge, Höhe, Tiefe vom Auge erfasst werden.

Die erste rhythmische Tat ist die Teilung einer beliebig auszudehnenden Zeit- und Tonlänge in gleiche Abschnitte. Die darauf bezügliche Übung gestaltet sich am zweckmässigsten so, dass der Schüler den Anfang jeder Zeitlänge durch Taktieren mit der Hand bezeichnet, die Darstellung des Tons dagegen durch Singen übernimmt. Sodann gehe man weiter zu einer regelmässigen Wiederkehr gleicher Tonlänge nach ebenso regelmässigen Unterbrechungen, und bringe dem Schüler hierdurch den Begriff der Pause zum Bewusstsein.

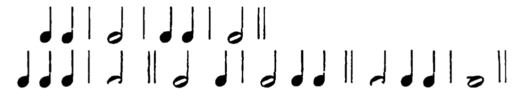
Die Bildung gleicher Zeit- oder Tonlängen ist die erste zu erwerbende Kenntnis. Die spätere Taktschwierigkeit und Unsicherheit im Zählen beruhen oft lediglich auf dem ungenügenden Verständnis dieses Elementes. Es kann nicht genug darauf gedrungen werden, dem Schüler die in Rede stehende Fähigkeit in allen möglichen Formen tief einzuprägen. Er kann z. B. bloss durch Klopfen die Eintritte von sonst lautlosen Zeitlängen bezeichnen, oder eine Zahlenreihe in gemessener Entfernung ihrer Glieder hersagen. Der Lehrer mag ihm sodann die Aufgabe stellen, nur die erste und letzte Zahl laut auszusprechen, die rhythmische Tätigkeit mag die übrigen in lautlosem Denken verteilen. Der Lehrer korrigiert den Ausspruch der letzten Zahl nötigenfalls durch ein „Zufrüh“ oder „Zuspät“. Solche Lehr-

stunde kann mehrere Mitglieder vereinigen; die gegenseitige Spannung wird die Aufmerksamkeit auf rhythmische Präzision erhöhen. Die rhythmische Gleichmessung kann aber noch in anderen Formen geübt werden, z. B. im Marschieren, Exerzieren und in gymnastischen Bewegungen aller Art.

Der Übergang zum piano wäre durch wiederholten Anschlag desselben Tones zu vermitteln und würde längere Zeit hindurch in dieser Beschränkung durchzuführen sein, damit die Gehörschärfe auf ein Element konzentriert bliebe und nicht durch Hinzutritt verschiedener sich teilte.

Ist die Bildung gleicher Längen gesichert, so geht die zweite Aufgabe dahin, ungleiche Verhältnisse zu treffen. Die einfachsten bestehen in der Proportionalität von 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4. Die genannten Verhältnisse sind entweder durch Multiplikation oder Division der ursprünglichen Zeitlänge zu erreichen.

Der Lehrer befasse sich zuvörderst mit dem ersten Falle. Der Schüler soll durch blosses Klopfen, oder durch Anschlag auf der Taste Zeitlängen markieren, die das Doppelte, Dreifache, Vierfache der ursprünglich festgesetzten Länge ausdrücken. Ist er imstande, dies zu leisten, so werde er mit den Notengattungen bekannt gemacht, die dies Verhältnis am einfachsten ausdrücken. Setzt man die Viertelnote als Einheit, so werden die längeren Werte, durch die halbe, dreiviertel und ganze Note gegeben. Der Begriff des Taktes als Summe mehrerer Maasseinheiten gehört ebenfalls hierher. Die Kenntnis der Pausen muss zu gleicher Zeit entwickelt werden. Dann lerne sich der Schüler in rhythmischen Bildungen folgender Art orientieren:



Umgekehrt ist nun die Ergänzung dieser Aufgabe durch Teilung vorzunehmen. Die ursprünglich angenommene Maasseinheit soll halbiert werden; es soll also das Urteil in der Vergleichung einer doppelten Geschwindigkeit mit der einfachen hier ebenso geschärft werden, wie vorher in dem Vergleich einer halben Geschwindigkeit mit der ursprünglichen ganzen. Hierauf wird zu der dreifachen, vierfachen usw. übergegangen. Nehmen wir die Viertelnote als Maasseinheit, so würde sich die Kenntnis der Schriftzeichen nunmehr auf Achtel, Triolenachtel und Sechzehntel auszudehnen haben. Die Maasseinheiten sind bei allen hierauf bezüglichen rhythmischen Übungen selbstverständlich durch lautes Zählen zu markieren. Die Tabelle der Bei-

spiele schliesst sich etwa der obigen an, nur ist sie um so vielseitiger durchzuführen, als die Division der ursprünglichen Zeitlänge überhaupt schwieriger ist, als die Multiplikation. Man mische namentlich die verschiedenen Geschwindigkeiten in der Art, wie etwa im folgenden Beispiel:

Die Erfahrung hat oft genug gelehrt, dass, wenn z. B. eine Hand Triolen spielt, zu denen die andere einfache Noten von derselben Wertbenennung hat, die Schwierigkeit nicht allein in der Gleichzeitigkeit dieser Rhythmen liegt. Vielmehr macht der Übergang des Achtelrhythmus der Achteltriolen, und umgekehrt, manchen Schülern noch mehr zu schaffen. Es geschieht oft, dass jemand, der sich in Mendelssohns Lied ohne Worte Nr. 20 vortrefflich orientiert, mit dem 7. Takt von Chopins Cis-moll-Polonaise nicht zustande kommt. Übungen, wie die eben notierten, würden somit manchem späteren Hemmnis vorbeugen. Unter allen Umständen muss der Schüler laut zählen.

Jetzt kommt ein neuer Punkt zur Betrachtung. Es wurde bisher vorausgesetzt, dass das Taktieren auf einem und demselben Tone geschah. Dieser Fall musste sich natürlich da am folgereichsten erweisen, wo die Taktunsicherheit bedeutend war, oder der Schüler von vorn angefangen hatte. Für die grosse Zahl der übrigen Fälle lässt sich annehmen, dass der Lehrer Verbindungen unter mehreren Tönen hier und da schon wird zugelassen haben. — Für den methodischen Gang in strengster Bedeutung ist aber hier der eigentliche Ort, wo sich das Hinzuziehen mehrerer Töne an das Bisherige anknüpft. Ein genaues System gestattet keinen Sprung und so ist denn darauf aufmerksam zu machen, dass nunmehr ein neues Kapitel in das Element der Melodie und des wirklich musikalischen Satzes einführt. Dieser Schritt ist natürlich wesentlich.

Seine Anknüpfung an den vorigen Teil mag so geschehen, dass die daselbst teils vom Lehrer, teils vom Schüler entworfenen metrischen Beispiele nunmehr mit melodiösen Gedanken anstatt mit einem und demselben Klange erfüllt werden müssen.

Es sei gestattet, fortan nur kurz den Gang der weiteren Methodik anzudeuten.

Sobald ein grösserer Umfang von Tönen in die früheren metrischen Beispiele eingetreten ist, wird das Zusammenspiel

beider Hände in der Verschiedenheit seiner Verhältnisse den nächsten Fortschritt bilden. Bisher spielte eine Hand allein, später mit der anderen im Oktaveneinklange. Jetzt werden in stufenweiser Steigerung die einfachsten Verhältnisse zu zusammengesetzter Metrik verbunden. Will die Methodik hier praktisch verfahren, so hat sie eine grosse Reihe von Beispielen zu entwerfen, von denen wir zwei anführen wollen. Das erste könnte den Anfang bilden, das zweite sich unter den letzteren vorfinden.

1. r. H.
l. H.

2. r. H.
l. H.

r. H.
l. H.

Jetzt erst muss in einem neuen Kapitel die *ganze* Einteilung *aller* Noten und Pausen, sowie der verschiedenen Taktarten mitgeteilt werden. Jene ist ein Gegenstand, der, so leicht er dem *guten* Rechner erscheint, dem Klavierschüler oft viel Schwierigkeiten macht, besonders wo die arithmetische Bildung nicht genügend vorausgegangen, wie dies bei Kindern häufig der Fall ist. — Unter solchen Umständen sind manchmal Rechenstunden zwischen die Musikstunden einzuschieben, die auch manchem vorgerückten Schüler heilsam sein dürften. Denn es kommt nicht nur darauf an, die durch einfache Halbierung entstehenden Bruchverhältnisse bis zu $^1/_{128}$ geläufig bilden, sondern auch die Wertverhältnisse jedes einzelnen Gliedes zu jedem beliebigen anderen schnell bestimmen zu können. Zu diesem Zwecke ist eine Reihe von Tabellen vom Schüler selbst anzufertigen und in einem besonders dazu angelegten Hefte aneinander zu stellen. Die erste umfasst eine genaue Übersicht der durch Halbierung entstehenden Noten von der *ganzen* an bis zu den Hundertachtundzwanzigteilen; die zweite eine gleiche über die entsprechenden Pausen; eine dritte, die durch Triolen entstehende auf Dreiteilung beruhende, von der *ganzen* an bis zu den Hundertachtundzwanzigteilen; eine vierte, die Übersicht aller Notenwerte, die durch Hinzufügung eines Punktes an die bisher gelernten Noten entstehen; eine fünfte gibt eine ähnliche Übersicht über die Noten mit zwei Punkten. Die zuletzt genannten

beiden Tabellen können sich unter Umständen auch zu vier erweitern, wofern der Schüler an den Trioleneinteilungen mit einem oder zwei Punkten besonderen Anstoss findet. Es ist nun aber keineswegs genügend, jede einzelne der hier bezeichneten Tabellen und die Wertverhältnisse ihrer Bestandteile unter sich geläufig auswendig zu wissen; eine neue Anforderung geht dahin, die Elemente jeder Tabelle auch in ihren Wertverhältnissen zu denen jeder anderen mit Sicherheit bestimmen zu können. Eine Frage wie folgende: „Wie verhalten sich die Geschwindigkeiten von einer Achtelnote mit zwei Punkten zu Vierundsechzigteilen in Triolen?" würde auch manchem guten Rechner einige Sekunden des Nachdenkens abnötigen. In solchen Verhältnissen muss der Schüler aber genau bewandert sein, und es ist zweckmässiger, in besonderen Rechenstunden solcherlei Kenntnis zusammenhängend und gründlich zu erwecken, als sie nebenhergehend in den Musikstunden zu berühren.

Ich mache nun noch auf eine besondere Art von Taktschwierigkeiten (auf sog. rhythmische Probleme), aufmerksam. Sie umfasst jene grosse Menge von Passagen, in welchen zwar jede Hand für sich die Maasseinheit in gleich lange Töne zerlegt, jedoch in der Art, dass die Verschiedenheit in der Geschwindigkeit der parallelen Passagen nur mit dem Eintritt der Maasseinheit selber den beiden Händen einen genau gleichzeitigen Anschlag gestattet. Der am häufigsten vorkommende Fall ist der, dass die eine Stimme die Einheit in zwei, die andere in drei Teile teilt. Ist das Tempo langsam genug, um kleinere Zeitlängen als die Einheit durch Zählen hervorzuheben, so ist die Spielweise bald zu lernen. Man zählt, wenn z. B. Triolenachtel mit einfachen Achteln parallel gehen, für jedes Viertel drei; das zweite einfache Achtel tritt dann zwischen 2 und 3 in derselben Art ein, wie etwa ein viertes Triolensechzehntel. Sobald aber das Tempo zunehmen soll, wie in fast allen solchen Stellen erforderlich, ist diese Art zu zählen nicht mehr durchführbar. Schülern, die kein gutes Taktgefühl haben, ist damit eine Grenze gesetzt, die oft nur mit Mühe überschritten werden kann. (Man halte dann die Zähleinheiten ohne Versuche genauer Einteilung der Werke der einen Stimme gegen die andre fest, und suche die Zähleinheiten [Viertel usw.] durchaus weiter zu empfinden bzw. zu zählen.) Bei allen anderen Passagen ist der Unterschied einer schnellen und langsamen Ausführung graduell, hier ist er spezifisch. Im schnellen Tempo denkt niemand mehr an das akkurate Dazwischenschlagen, wie es eben erörtert wurde. Vielmehr kommt es nur darauf an, dass jede Hand ihr Geschwindigkeitsmaass genau im Gefühl hat; das ganz

langsame Studium von schnellen Passagen der in Rede stehenden Art ist darum nur das primitivste Mittel, zum Ziele zu gelangen. Es kommt oft vor, dass Schüler solche Figuren, solange in jedem Viertel bis 3 gezählt wird, gut begreifen; sowie die Grenze dieser Weise zu zählen eintritt, beginnen Rhythmen wie folgende:

r. H. statt

l. H.

In den meisten Fällen habe ich es noch am praktischsten befunden, beide Hände zunächst so lange getrennt studieren zu lassen, bis in jeder ein bestimmtes Gefühl der von ihr verlangten Geschwindigkeit entwickelt ist, und dabei die Maasseinheit jedesmal durch energische Akzente hervorzuheben. Diese Akzente halten dann beide Hände beim Zusammenspielen aneinander fest. Gelingt es, den Grad der Geschwindigkeit der Hand in einem unverrückbar festen Gefühl zum Bewusstsein zu bringen, so ist alles gewonnen. Missglückt es dagegen, so dürfte das Zählen der kleinsten Maassteilchen, die hier in Betracht kommen, die einmal gezogene Schranke nicht überwinden.

Treten in den beiden Händen drei- und vierteilige Figuren zusammen, wie z. B. in Chopins Fantasie-Impromptu,*) so nützt das Zählen kleinerer Zeitlängen als der Viertel überhaupt nicht mehr. Scharfe Akzente sowie jenes nicht genug zu betonende bestimmte Gefühl der erforderlichen Geschwindigkeit, ermöglichen hier eine korrekte Ausführung. Dasselbe gilt von allen ähnlichen Bildungen, beispielsweise von solchen, wo eine Hand die gegebene Zeitlänge durch 5, die andere durch 7 Töne ausfüllt.**)

Es sei hier noch einmal wiederholt, dass die Bildung der Taktsicherheit ein Element ist, welches von Anfang an bis zu den letzten Aufgaben des Klavierspiels fortwährend durchgeführt werden muss, und bei gutem Verständnis keineswegs in einer solchen Ausschliesslichkeit das Interesse des Lernenden auf seine vereinzelte Aufgabe hinzuleiten hat. In solchem Falle wird nur bruchstückweise ein oder der andere Abschnitt vorzutragen

*) Und namentlich in der gesamten jungfranzösischen und jungrussischen Klaviermusik.

**) Für vorgerücktere Schüler bietet beispielsweise zur Überwindung und poetischen, frei gestaltenden Auffassung der verschiedensten rhythmisch-irrationalen Probleme der langsame Satz in S. Bachs „Italienischem Konzert" ein herrlich bildendes Beispiel. Für den Anfang sei besonders auf Czernys op. 834, Lebert und Starks, Riemanns u. a. Klavierschule (Materialien, 4. Heft), auf Germers „Rhythmische Probleme" oder Mertkes „Technische Übungen" verwiesen.

sein. Wo aber einmal das Taktgefühl unsicher scheint, wird die Theorie in ihrer ganzen Ausdehnung nebst den praktischen Beispielen gesondert in den Lehrstunden vorzunehmen sein; dann lässt sich erwarten, dass selbst die schwerfälligsten Fassungsgaben zu einigem rhythmischen Verständnis gelangen werden, wenngleich es nicht verschwiegen werden darf, dass die Aufgabe, auf solche zu wirken, unter allen die undankbarste bleibt. Jenes Gefühl, das wie ein unsichtbares Uhrwerk in der Brust pendelartig taktiert, ist ein Vorzug, der wenigen zuteil wird, und zu dessen Gewinnung die psychischen Kräfte sehr verschieden organisiert sind. Die einen sind reizempfänglich für alles, was in das Gebiet des Rhythmus fällt, beobachten und lernen aus eigenem Instinkte. Andere müssen sich anstrengen, um die Gleichheit zweier Zeitlängen abmessen zu können, und es gelingt oft den besten Bemühungen nicht. Diese beobachten aus freiem Instinkte gar nichts, und es ist die mühselige Aufgabe des Lehrers, in den wenigen Lehrstunden das in Tätigkeit zu bringen, was zu seiner Vollkommenheit so sehr viel eigener Übung bedarf. Unglücklicherweise stehen die sonstigen Fähigkeiten solcher Schüler oft in keinem viel besseren Verhältnisse, und einsichtslose oder unbemittelte Eltern würden sich nicht dazu entschliessen, für Musik dreifach so viel Unterrichtsstunden ansetzen zu wollen, als gemeiniglich die Sitte bestimmt; in welchem Falle freilich mit grösserer Zuverlässigkeit auf die Erweckung des rhythmischen Gefühls gerechnet werden könnte.

Zum Schluss dieses Kapitels sei es noch einmal gestattet, den alten Ausspruch: „der Takt sei die Seele der Musik“ (und H. v. Bülows „Im Anfang war der Rhythmus“) zu betonen, und jedes Klavierspiel als eine Verkennung seiner künstlerischen Bestimmung zu bezeichnen, wo diese wichtigste aller Eigenschaften nicht auf das Strengste zur Voraussetzung erhoben ist.

---

Es darf schliesslich nicht unerwähnt bleiben, dass das laute Zählen, seinen Einfluss auf den Takt abgerechnet, auch noch technische und psychische Vorteile gewährt. Bei Schülern bestätigt die Erfahrung, dass alles, was mit lautem Zählen eingeübt wird, egaler, kerniger, abgerundeter klingt, und dass der Spieler erklärlicherweise eine bedeutendere Sicherheit über sein Stück erhält, als ohne jenes Zählen. — Seine Kräfte werden zu angestrengterer Tätigkeit aufgefordert, und hört das laute Zählen im letzten Entwickelungsstadium auf, so wird das Spielgefühl selbst den schwersten Aufgaben gegenüber infolge der

Erleichterung und Entfesselung Sicherheit besitzen. Dies beruht auf dem so oft angewendeten methodischen Grundsatze, dass jede Aufgabe leicht erscheint, wenn sie durch erschwertere und vergrösserte Anforderungen vorbereitet wurde. Die Teilung der Aufmerksamkeit in zwei so scharf — bei aller Einheit — kontrastierende Richtungen, gewinnt dem Spielgefühl einen festen Anhalt, dem Gewinde der Töne ein Spalier gleichsam, an welchem sie entlang ranken. — Gesprochene Rhythmen sind sinnlicher als gedachte; nichts ist aber dem Innerlichen erwünschter, besonders inmitten eines so vagen Elementes, als ein Anhalt an etwas Äusserlichem.

---

# Vierzehntes Kapitel.

## Die Akzentuation.

Der Spieler, welcher die im Vorigen gestellten Anforderungen erfüllt, fügt zu der deutlichen und gewissenhaften Klanggebung, als den noch früher angeführten Elementen, diejenige Eigenschaft hinzu, welche dem Material die Form gibt. Das Kunstwerk, das unter seinen Fingern entstehen soll, hatte in der Mechanik sein Material, im Takte seine Form erhalten; es bedarf jetzt der feineren Linien, die seinem Antlitz Ausdruck verleihen.

Die bisher dem Kunstwerk erteilte Gliederung erschöpft keineswegs den geistigen Gehalt, den es aufzunehmen die Fähigkeit hat. — Die Phantasie tränkt ihr Werk so lange mit neuem Geist, bis die Materie dasjenige Leben in vollkommener Fülle aufgenommen hat, zu dem sie organisiert ist. Sie muss sich in ihrer sinnlichen Schönheit nicht allein darbieten, sondern darüber hinaus in eine höhere geistähnlichere Region verweisen. Mannigfaltigkeit in der Einheit ist das Leben, ist der Geist des Werkes.

Die blosse Taktierung inmitten des bunten Gewirres der Notenwerte ist nur die Auseinanderlegung des musikalischen Lebens in Zahlen, in die eine Hälfte quantitativer Eigenschaften. Dasselbe pulsiert auch in der Kraft, in dynamischen Verhältnissen; und diese ergänzen sich mit jenen. Ihr Inhalt ist aber geistigerer Natur, er tritt bereits aus dem rein Quantitativen über in das Qualitative.

Das dynamische Hervortreten des Rhythmus geschieht im

Akzent.*) Die blossen Zahlenverhältnisse sind noch zu monoton. — Wie vorher die in ihrer Lautlosigkeit öde Zeitlänge durch Töne unterbrochen und abgegrenzt wurde, wie hierauf die Monotonie egaler Maasseinheiten inmitten des Tongewirres zu Abschnitten und Einschnitten hindrängte, so erscheint auch das Tongewebe in diesem Zustande noch zu einförmig. Das Gehör lässt sich nur in den ersten Momenten von den Reizen der Klänge und ihrer Einteilungen fesseln; bald erlahmt es, da seine denkende Kraft nicht genug Betätigung enthält.

Der Akzent hat den Zweck, das Ohr über die Disposition der Tonformen und ihre Verwandtschaft mit dem sprachlichen Inhalte zurechtzuweisen, ausserdem aber noch, es über die vorher besprochenen einfachsten rhythmischen Teilungen klar zu machen. Wie diese vorher angegeben wurden, markierten sie sich nur dem abstrakten Denken oder dem Auge auf dem Notenblatte durch Taktstriche. Sollen sie dem eigentlichen Musikorgane vernehmlich werden, so müssen sie durch stärkere Betonung einzelner Noten hervorgehoben werden, und dies ist Sache des Akzentes.

Die hier dem Akzent zufallende Aufgabe teilt sich somit in zwei besondere. Die zuletzt genannte, welche die Rhythmik in ihren einfachen Taktverhältnissen dem Gehöre klar zu machen hat, ist Sache des sogenannten metrischen oder taktischen Akzentes. Die andere später zu betrachtende, welche das Tongewebe nach Analogie sprachlicher Redeformen gliedert, fällt dem deklamatorischen Akzente zu.

Der metrische Akzent trifft am schärfsten auf die erste Note jedes Taktes, da der Eintritt des dem Ganzen zugrunde liegenden einheitlichen Maasses naturgemäss die klarste Darstellung fordert. In einem Takte, der nur aus zwei halben Noten besteht, wird also ein Übergewicht der Tonstärke, und sei es noch so gering, auf die erste fallen. Im dreiteiligen Takte hat ebenfalls die erste Note ein solches, und die beiden anderen sind unbetont.

Wenn in einem Takte viele Noten vorkommen, entstehen noch Unterakzente. Diese sind nicht so stark als die vorher bezeichneten und treffen auf die Einschnitte, die sich naturgemäss aus der arithmetischen Zusammensetzung des Taktes ergeben. So hat also der $^4/_4$-Takt noch in der Mitte, beim Ein-

*) Ungemein eingehende und spezialisierende Studien über die Akzentuation mit historischen Exkursen stellt namentlich Christiani, a. a. O., an. — Studienmaterial für die verschiedensten Akzentuationsarten aus der älteren (Bach, Bertini, Clementi, Cramer usw.) und neueren (Schumann, Moscheles usw.). Klaviermusik in Rubr. 41 bei Eschmann-Ruthardt, a. a. O. 6. Aufl. S. 86.



tritt des dritten Viertels, der $^6/_8$-Takt beim vierten Achtel, der $^9/_8$-Takt auf dem vierten und siebenten Achtel, der $^{12}/_8$-Takt auf dem vierten, siebenten und zehnten Achtel Unterakzente. In je mehr Noten der Takt geteilt ist, um so mehr stellt sich das Bedürfnis für die Häufung der Unterakzente heraus, und treten auch diese wieder in ein gewisses Rangverhältnis stärkerer und schwächerer Betohung. So wird ein $^4/_4$-Takt, der in Sechzehnteile zerlegt ist, auf jeder ersten von vier Noten einen Akzent erhalten. Die stärkste Tongebung fällt aber auf das erste Viertel, nächst diesem auf das dritte, weil sich in jenem der Anfang, in diesem die Mitte des Taktes darstellt. Das zweite und vierte werden schwächere erhalten. Will man auch zwischen diesen noch unterscheiden, so würde der Akzent des zweiten Viertels noch stärker sein als der des vierten. Im $^6/_8$-Takte wird bei schneller und gehäufter Notenfolge, genau genommen, auf jedes Achtel ein Akzent fallen, am stärksten aber beim ersten und vierten hervortreten. Im $^9/_8$-, $^{12}/_8$-Takte wird sich unter ähnlichen Verhältnissen Ähnliches herausstellen.

Diese Art der Akzentuation ist logisch und natürlich. Es ist für die Praxis und ihre Durchführung nur eine Bemerkung hinzuzufügen. Im allgemeinen ist auf die deutliche Hörbarkeit jedes Akzentes zu dringen. Oft fühlt der Spieler in den Fingern den Akzent, aber der Hörer nimmt ihn noch nicht wahr; in solchem Falle ist die Kraft der Finger noch mehr herauszufordern. Andererseits ist auch nicht zu vergessen, dass die dem theoretischen Verstande zugänglichen Unterschiede in der Abwägung der Unterakzente auch für die Praxis im Anfange normale Anforderung bleiben und besonders beim langsamen Einüben in scharfer Sonderung beachtet und ausgeführt werden müssen. Aber der Spieler gehe hierin, vorzüglich wenn das Stück Fluss und schnelleren Schwung bekommt, nicht zu weit; namentlich hüte er sich vor der Anschauung, dass nur eine ganz scharfe, in die Ohren springende Betonung den Zweck der Akzentuation erfüllt. So wenig oben eine zu leise gebilligt wurde, ebensowenig muss das Wesen des akzentlichen Rhythmus in einem grellen Auftragen gesucht werden. Vielmehr liegt es im feinsten Nervengefühl der Fingerspitze, oft mehr im Gedanken der Empfindung als im sinnlichen Ausdrucke.

Die Akzentuation hat nur hier und da ein Recht auf ganz nachdrückliche Darstellung. Im allgemeinen darf sie sich ebenso wenig in den Vordergrund drängen, wie beim Vortrage eines Gedichtes das Skandieren der Versfüsse. Dies gilt zunächst vom metrischen Akzente. Der deklamatorische hat eine andere Berechtigung. Das Gesagte erleidet aber auch in bezug auf

jenen seine Ausnahmen. Auch eine derbe metrische Rhythmik hat zu Zeiten ihr Recht, es kommt ganz auf den Charakter des Stückes an; nicht bloss erfordern Weisen, die den Tanz begleiten, eine prägnant in die Ohren springende Akzentuation; das Grosse, Heroische, Feurige, Majestätische beruht wesentlich auf einer solchen. Aber das rein Schöne, als der allgemeine Lebensausdruck der Musik, wie jeder anderen Kunst, erfordert für den metrischen Akzent jenes zurückhaltende Maass, das allemal der Stofflichkeit innewohnen muss, wo höhere Eigenschaften noch zu beachten sind.

Der Finger wird also bei Beachtung der Gradunterschiede in der Akzentuation ebensosehr seiner markigsten Kraft bedürfen, als andererseits der höchsten Feinheit des Tastgefühls, da er oft nur mit dem leisesten Übergewichte, mit einem Hauche markieren muss. Zuweilen wird der Spieler den Akzent mehr denken und empfinden, seinen Ausdruck geradezu der geheimnisvollen Sympathie des Fingers mit der Taste überlassen müssen, um das Gedachte so fein als möglich wiederzugeben. Der Ton ist unter den sinnlichen Stoffen der feinste, und das gebildete Gehör versteht die zartesten Abstufungen des Klanges.

Was die praktische Anwendung des metrischen Akzentes betrifft, so ist hierüber folgendes zu bemerken.

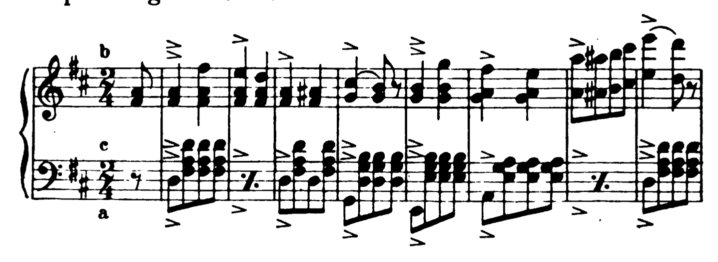
In wenigen Kompositionen wird der Akzent gleichmässig von Anfang bis zu Ende durchzuführen sein, meistenteils wird er mit akzentlosen Stellen abwechseln; denn auch bei ihm ist der egale Gleichklang der Gefahr der Ermüdung und Monotonie blossgestellt. Indes gibt es allerdings Tonstücke, deren Inhalt ihn in fast egaler Gleichmässigkeit fordern kann, wo eine gewisse kernige Kraft und heitere Stimmung in kleinem Rahmen vorgeführt werden soll. Zunächst würden Etüden anzuführen sein, in denen ein rein technischer Zweck mit dem Akzente verbunden ist.

Solchen schliesst sich ferner der grosse Umfang der charaktervollen Etüden, Präludien und kurzen Stücke an, wie deren Cramer, Clementi (und andere Etüdenmeister der Wiener Schule) u. a. geschaffen haben. Ein Teil derselben ist zwar auch vorwiegend der mechanischen Bildung bestimmt, vereinigt aber damit den Vorzug einer präzisen, man könnte sagen, epigrammatischen Inhaltlichkeit. Da geht der Akzent von Anfang bis zu Ende mit Regularität durch, wie ein Pendelschlag, und erhält seine volle Wirkung, wie er das Maass seiner Tonfülle je nach seiner Stellung als Haupt- oder Unterakzent nüanciert. Hiermit hängt freilich genau das Variieren der allgemeinen Tonstärke zusammen, mit welcher auch das Maass der Akzentuation
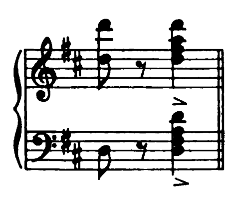
Schritt hält; über diese wird weiter unten näheres angegeben werden. — Die erste Etüde von Cramer, die zweite im Gradus von Clementi, das C-moll-Präludium von Bach aus Teil I. des wohltemperierten Klaviers sind treffende Beispiele für reguläre, ununterbrochene Akzentgebung, die ebenso sehr ästhetisch als technisch zum Vortrage gehört.

Ein anderer Teil von Kompositionen hat den überwiegendsten Teil seines Inhaltes geradezu in dem metrischen Rhythmus, und zieht der letztere alle anderen Momente, so geistvoll sie auch sein mögen, in die belebende Macht des Gleichschlages mit hinein. Ich meine den Tanz. Dieser befindet sich kompositorisch in ganz ähnlichen Verhältnissen, wie die vorige Gattung. Er huldigt entweder ausschliesslich dem äusserlichen Zweck, ob zwar dieser nicht der Technik der Finger, sondern den der Füsse gilt; oder er ist ein mehr lyrisches oder geistvolles epigrammatisches Tonbild, das von dem unmittelbaren sinnlichen Objekt ausgeht und darüber den Geist einer dichterischen Stimmung verbreitet (Chopin). Die Grundform bleibt aber das gleichmässig Rhythmische, und ist dieselbe unter den mannigfaltigsten Gewandungen erkennbar. In den Tänzen der ersten Gattung beobachtet besonders der Bass beim Eintritt jedes neuen Taktes einen mehr oder minder starken Akzent. Diese Färbung erteilt dem Tonstück bei einer rein dem Äusserlichen gewidmeten Bestimmung oft allein schon seinen spirituosen Reiz. Die Kraft der Akzente wird zwar auch hier variiert, aber dieselben behalten selbst in dieser Variation eine gewisse Regularität, welche wiederkehrt. — Eine Hauptregel bestimmt den metrischen Akzenten da, wo sie Abschnitte beginnen oder beschliessen, das grösste Gewicht, und ist somit selbst unter den Hauptakzenten nach dem Verhältnis dieser Gruppen ein ähnliches Gesetz herrschend, wie zwischen Haupt- und Unterakzent in demselben Takte. Dies gilt selbst von Kompositionen edelster Gattung.

Eine geschmackvolle Auffassung wird auch bei Tänzen, die rein dem Äusserlichen bestimmt sind, Abwechselung in die Akzente bringen, und mag hier einer der bekanntesten Galopps als Beispiel angeführt werden:



Die Akzentuation kann sich für eine der drei Reihen a, b, c mit gleichem Rechte entscheiden. Die Reihe a ist die einfachste, die Reihe b hebt die Satzabschnitte besser hervor, die Reihe c gibt das meiste Leben, indem sie die allgemeine Gleichförmigkeit noch mehr unterbricht. Der Spieler wird bei der Wiederkehr der Teile jedesmal eine andere Reihe wählen können; am Ende des sechzehntaktigen ersten Teiles wird der Hauptakzent auf das zweite Viertel fallen:



Bei solchen Tänzen fallen die Akzente in der Oberstimme und Unterstimme gewöhnlich zugleich und modifizieren sich auch gemeinschaftlich. Doch macht die Walzerliteratur eine vielfache Ausnahme, indem die sangartige Weise besserer Autoren, wie der Strauss, Lanner, Gungl u. a. oft eine deklamatorische Feinheit der Akzentuation gestattet.

Schmiegt sich das Tanzstück mehr dem Klaviercharakter an als dem orchestralen, bewegt sich eine Stimmreihe, wie z. B. in Chopins Des-dur-Walzer op. 64 oben in geschmackvollen Verschlingungen perlender Klavierläufe, so wird sich die Akzentuation in aller Feinheit mehr auf die Oberstimme beschränken, die Bässe deuten das Tänzelnde nur fernher an; zuweilen bricht die derbere Sinnenlust in einem vereinzelten Fortissimoakzent hervor, wie z. B. bei der Wiederkehr des ersten Teiles des obengenannten Walzers nach den Trillern, verflüchtigt sich aber sogleich wieder in den Hauch der zarteren Grazie, die das ganze Bild durchweht. Ähnliches wird sich in allen gehaltvolleren Klavierkompositionen dieser Art vorfinden. Abwechslung innerhalb der allgemeineren Einheit ist erste Kunstregel, und keine Kunst ist so auf dieses Gesetz hingewiesen als die Tonkunst. Gerade weil sie der bestimmten Objektivität entbehrt, verlangen die allgemeinen Kunstregeln um so strengere Beachtung.

So muss denn auch schon in den metrischen Akzenten das Prinzip der Abwechslung, für welches obige Beispiele andeutungsweise einen Fingerzeig enthielten, in feiner Berechnung durchgeführt werden. Der Spieler muss mit angestrengtem Nachdenken alle Fälle erwägen und seinen Vortrag schon in dem einfachen metrischen Akzente mannigfach gestalten.

Im gewöhnlichen Sprachgebrauche werden die mit dem eben besprochenen Akzente zu versehenden Teile im Takte: gute, die akzentlosen: schlechte Taktteile genannt. Der ursprüngliche und natürliche Gedanke nämlich bestimmt denjenigen Noten, die den Anfang, die Mitte oder einen Hauptteil des Taktes bezeichnen, das grössere Gewicht, und infolgedessen den Akzent; dies sind die guten Taktteile. Sie haben die Bedeutung eines Kernes oder eines Ansatzpunktes, an welchem sich das Schwächere als Ausläufer derselben Idee anreiht. Ein Ding ist ja an sich nichts, es bedarf des Gegensatzes anderer, um seine Eigenschaften klar zu machen. — Es kann nun aber der Fall eintreten, dass sich die Akzentordnung umkehrt, und dass die schlechten Taktteile betont, die guten unbetont sind. Diese Art der Akzentuation könnte man negativ nennen, im Gegensatz zu der vorigen positiven.

Ästhetisch ist diese Art der Akzentuation wohl begründet. Nicht das in idealer Unveränderlichkeit Normale und Reguläre ist Geist der Lebendigkeit. Gerade das Auseinandertreten der Norm in der Zersplitterung des Individuellen, in das direkte Gegenteil, bezeichnet die letztere. Das Abnorme ist das wahre Leben.*) Weder Konsonanz, noch geometrisches Ideal, noch der in gradliniger Front seine Proportionalität zeigende ruhende Menschenkörper sind die eigentliche Schönheit; sie enthalten nur den Keim. Alle die Begriffe müssen in die Dissonanz der verschlungenen Formengebilde auseinander treten. Das Durchleuchten der Einheit inmitten der Mannigfaltigkeit ist um so wirksamer, je mehr diese selbst ihren Inhalt zeigt.

So wird denn auch der normale Rhythmus zerrissen, in Konflikte und Unregelmässigkeiten geführt, sein konsonierendes Verhältnis in Dissonanz.**) Dies ist der Sinn des irregulären oder negativen Akzentes.

Das Prinzip der Abwechslung und Mannigfaltigkeit ist so weit reichend, dass fast keine Komposition ohne solche irreguläre oder negative Akzente existiert. Der einfache Galopp, der oben als Beispiel angeführt wurde, schloss im sechzehnten Takte mit einem solchen. Und es ist für die praktische Ausführung sogar die Regel aufzustellen, dass der Nachdruck stärker auf die negativen, als auf die positiven metrischen Akzente zu

*) So abnorm ist diese Akzentuation doch wohl nicht. Sie dient zur klaren Markierung der Anfänge der Taktmotive. Dieser Motiv-Anfangsakzent, wie ihn Riemann nennt, kann sogar häufig stark (sfz) betont sein.

**) Christiani (a. a. O. S. 51) nennt die negativen Akzente daher auch die Dissonanzen des Rhythmus, bezeichnet sie als verschobene positive und teilt sie in synkopische und verschobene.
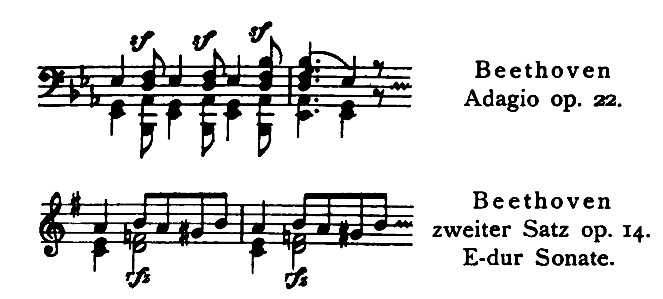


legen ist. Die letzteren markieren sich oft von selbst dem Gefühle durch die natürliche Stelle, die sie im Takte einnehmen. Einmal eingeleitet durch ein- oder zweimaliges Betonen einiger Takte, fliessen sie dem Bewusstsein von selbst in diesem Sinne fort, auch ohne besondere Hervorhebung. — Die negativen Akzente aber, als das dem Gefühle zunächst nicht von selbst Verständliche, bedürfen doppelter Betonung.

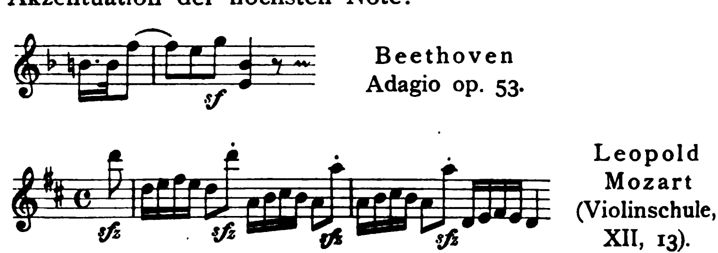
Will man in den verschiedenen Arten der eben besprochenen Akzente Unterschiede bilden, so lassen sich drei Fälle von gesonderter Beschaffenheit anführen.

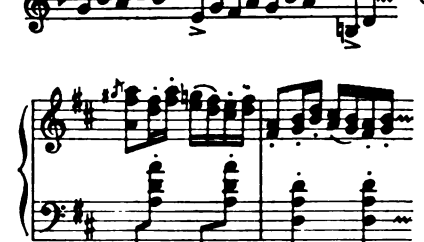
1. Zuvörderst ist es ein einzelner Ton, der im Flusse der Gedanken, ohne durch besondere Länge ausgezeichnet zu sein, hervortritt, wobei es gleichbedeutend ist, ob er im Sinne der blossen metrischen Abwechslung oder der Deklamation, über welche weiter unten gehandelt wird, die Regularität unterbricht. Der Komponist zeigt durch die bekannten Akzentzeichen > oder sf, oder sfz solche Töne an. Ein treffendes Beispiel findet sich im Anhange des Andantethemas, im Mittelsatze von Beethovens Sonate in G-dur op. 14, wo regulär die Akzentuation auf die geraden, also schlechten Taktteile gelegt wird. Erklärlich ist diese Irregularität durch die rhythmische Monotonie, die im ganzen Gange des Themas herrscht.

Ähnliche Fälle finden sich an folgenden Stellen:




Akzentuation der höchsten Note:
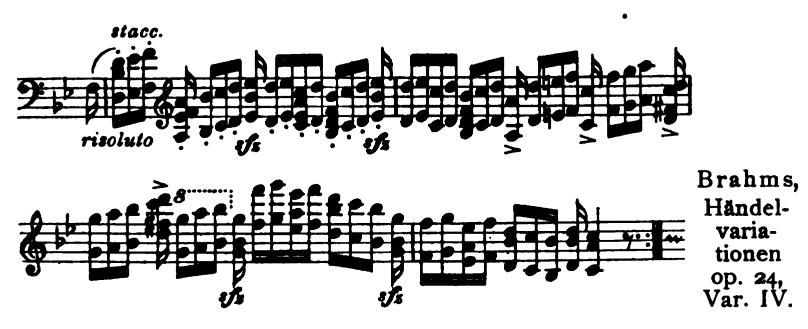




Clementi
Gradus ad Parnassum
I. No. 2.

Brahms
Capriccio aus op. 76, I.
(Beeinflussung durch
ungarisch-volkstümliche
Rhythmik.)

oder mit feinerer Unterscheidung zwischen sforzatis und schwächeren Akzenten
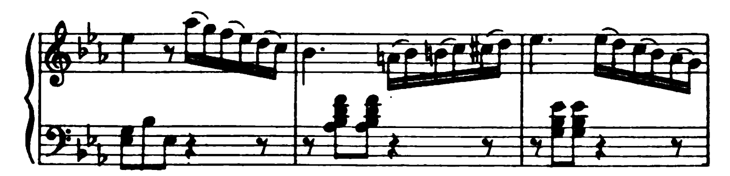



Brahms,
Händel-
variationen
op. 24,
Var. IV.

An diesen Fall reihen sich alle die Beispiele an, in welchen ein auf den schlechten Taktteil beginnender Bindebogen zwei ungleich benannte Noten verbindet, von denen die zweite nicht länger als die erste ist. — Nach einer bekannten Regel erhält in diesem Falle die erste Note des Bogens eine relativ starke Betonung, und die zweite wird durch leisestes Fingerspitzen-staccato abgezogen.

Die klassischen Komponisten haben überhaupt durch diese Art der Tonverknüpfung sehr häufig Feinheit und Grazie in passagenartigen wie melodiösen Stimmreihen anzubringen verstanden. In der Tat erinnert die hüpfende Bewegung so feiner Tonelemente an eine tänzelnde Koketterie graziösester Art, und steht noch heute dem die Alten interpretierenden Spieler die Freiheit zu, im Sinne der eben bezeichneten Auffassung an geeigneten Stellen diese Bogen sich hinzu zu denken, auch wo sie vom Komponisten nicht hingesetzt wurden, und demgemäss vorzutragen. So kann der Anhang der ersten Bagatelle von Beethoven op. 33 mit dieser Nüancierung versehen werden, und wird die

betreffende Stelle dem reizend naiven und in holder Unschuld so anziehenden Charakter der ganzen Komposition dadurch vollkommen entsprechen.



Die darauf folgende Antwortstelle des Basses wird natürlich des Kontrastes und der Mannigfaltigkeit halber anders, nämlich fest und gebunden vorzutragen sein.

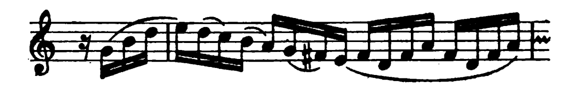
Trifft nun solch ein Bindebogen auf schlechte Taktteile, so wird das Pikante der dadurch entstehenden Rhythmik noch erhöht. Die Beispiele dieser Akzentuation sind wohl eben so häufig als die soeben erwähnten regulären. Der Spieler hat darauf zu achten, dass er inmitten der Doppelsinnigkeit einer solchen Rhythmik die eigentliche Regularität derselben im Bewusstsein streng wach erhält und dem Hörer an geeigneter Stellung gleichfalls wieder in Erinnerung bringt. Zuweilen genügt ein leisester Fingerzeig, in anderen Fällen bedarf es schärferer Kundgebung. Es kommt auf den Geist der Komposition an. Chopins, Brahms', namentlich aber Schumanns Werke haben in den verschränkten Rhythmen oft einen überwiegenden Teil ihres poetischen Gehaltes. Ungestüme Gewalten treiben das Gefühl zu scheinbar ganz formlosen Ergüssen; und doch muss hier und da ein feiner Fingerdruck die Einheit der Regularität dem Hörer zum Bewusstsein bringen. Die Klassiker halten in Klaviersachen wenigsten den normalen rhythmischen Faden ein wenig fester in der Hand, und der Spieler hat sein Denken in diesem Punkte nicht in einer so aufgereizten Spannung zu erhalten. Das Reguläre leitet sich meist von selbst wieder nach dem Irregulären ein.

Eine der schönsten Stellen findet sich in Beethovens Adagio des Klavierkonzertes op. 15, welches sechs Takte hindurch den Bindebogen mit seinem negativen Akzente fortführt:
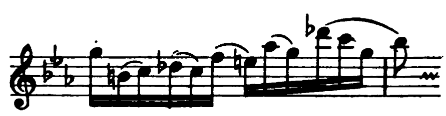


Äusserst fein und pikant ist die Schattierung, die das sonst so markige Präludium in C von Bach (Auswahl Bachscher Kom-

positionen von Marx Nr. I.) bei der Stelle erhält, die der Verfasser dieses Werkes in folgender Weise nüancierte:



Bekannt ist die Stelle in Chopins Es-dur Notturno op. 9, Nr. 2.



Meistens beruht die Feinheit des Vortrags in der Zartheit der Akzentuation und der noch zarteren Tongebung der zweiten Note, die gewöhnlich durch das Einziehen der Fingerspitze mehr herausgewischt als gespielt werden muss. Zu welch feiner Individualisierung der Fingerspitze der Spieler gelangt sein muss, um solche Stellen richtig vorzutragen, lässt sich aus der Mechanik allein nicht ermessen; es bedarf des Verständnisses des graziösen und besonders in der Rhythmik mannigfachen Geistes der Klassiker in vollem Umfange, um dem Finger den Hauch des Anschlages abzugewinnen, der dazu erforderlich ist.
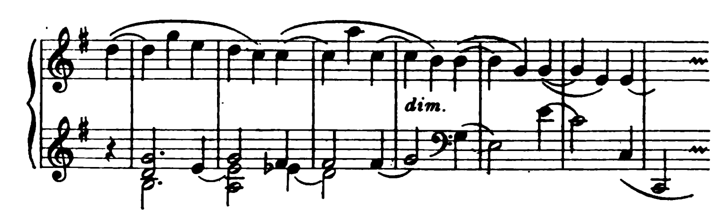
Selbstverständlich schliesst der oben bezeichnete Bogen auch die markige Akzentgebung nicht aus; beispielshalber ist nur an Stellen im ersten Teil von Beethovens D-moll-Sonate zu erinnern.

Besonders wird auch in polyphonen Sätzen das dramatische Verhältnis der Stimmen durch derlei Nüancierungen in angeregter Spannung erhalten; hier ist die Mannigfaltigkeit der Rhythmik auf ihrem Höhepunkte angelangt.
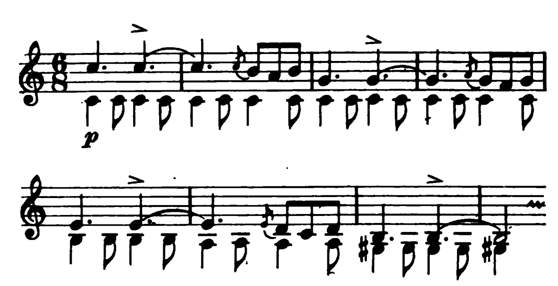
2. Wir gehen zur zweiten Nummer der negativen Akzente über. — Die erste führte an, dass dieselben zuvörderst einzelne Töne im Flusse von gleichlangen Noten träfen; die zweite fügt hinzu, es könnten die akzentuierten Töne durch ihre Länge noch besonders aus der Reihe gleichberechtigter Elemente hervortreten, und erhielten sie in diesem Falle einen doppelt starken Akzent. Dies ist die bekannte Regel von der Synkope, die kurzweg so ausgedrückt wird: „dass Synkopen lange Noten auf schlechten Taktteilen seien und scharf akzentuiert werden müssen.“ Der Begriff lang ist ein relativer. Es kommt auf die benachbarten Noten an; ein Achtel wird inmitten von Sechzehnteilen lang genannt werden, während es unter Vierteln kurz ist. — Unter den Begriff derselben gehören auch solche Noten,

die durch Bindung an eine gleichnamige, inmitten sonst gleich langer, eine Verlängerung erhalten, ein Fall, der am häufigsten eintritt, wo das Ende eines Taktes in den Anfang des folgenden herüber gebunden wird. Beispiel:

Beethoven, E-moll-Sonate op. 90, Satz I.

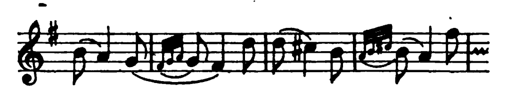



Die Regel von der Akzentuation der Synkopen ist zwar von einer fast allgemein gültigen Bedeutsamkeit, erfährt aber doch da Ausnahmen, wo höhere Kunstgesetze den Vorrang haben. Das Abwechslungsprinzip in der rein sinnlichen Rhythmik erteilte den Synkopen den Akzent. Häufen sich die letzteren aber so, dass eine konsequente Akzentuation monoton würde, so müssen auch die Synkopen die Betonung aufgeben. Auch bei zarten, anspruchlosen Stellen wird sich die letztere oft auf ein Minimum beschränken müssen. (So wird z. B. in Griegs bekannter A-moll-Melodie aus op. 47 die Betonung der synkopischen Noten, um die Melodielinie nicht rissig zu unterbrechen, nur sehr vorsichtig und durchaus auf die Oberstimme beschränkt, mehr mit Hilfe des Pedals vorgenommen werden müssen):
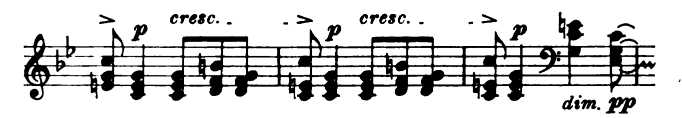



Beide Fälle vereint finden sich in Beethovens G-dur-Sonate op. 14, wo die Synkopen an sich bereits leise nur betont werden müssen, und bei ihrer durch sechs Takte wiederkehrenden Folge zuletzt nicht stärker als die anderen Noten zu spielen sind.

Vom vierzehnten Takte an:



(Sehr zu beachten ist, dass die Synkopen in diesem Falle die Auflösungen von Dissonanzen und gleichzeitig die Schlusstöne der kleinen, die Phrase konstruierenden Motive darstellen.)

Eine entsprechende Betonung fordert um der eindringlichen Deklamation willen folgende Stelle aus dem Adagio der D-moll-Sonate von Beethoven:

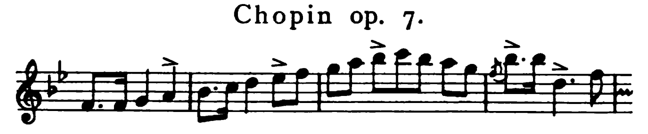



3. Ein besonderer Fall für die irreguläre Akzentuation tritt da ein, wo ganze Tonstücke dieselbe durchführen. Dies ist zwar mehr ein nur quantitativer als wesentlicher Unterschied im Vergleich zu den beiden vorigen Fällen, mag der Genauigkeit halber aber besonders angeführt werden. Bisher fand sich nur in vorübergehenden Stellen die in Rede stehende Rhythmik vor und diente als Kontrast dem Eindrucke der regulären Betonung zur Folie. Es kann sich nun der Fall ereignen, dass ein ganzer Teil einer Komposition die Synkopation oder negative Akzentuation annimmt, um gegen andere Teile einen Gegensatz zu bieten; oder gar, dass ganze Kompositionen ihren Charakter darin haben. Für den ersteren Fall liefert das Trio in dem zweiten Satze der Beethovenschen Cis-moll-Sonate op. 27 ein treffendes Beispiel; der andere liegt im Mazurek vor.

In diesem Tanze, der durch Chopin aus der sinnlichen Ursprünglichkeit in den feinsten Duft der Poesie erhoben worden ist, erhält das dritte, zuweilen auch das zweite Viertel den Hauptakzent. Die Rhythmik entfaltet aber ein Doppelleben, denn auch der normale Akzent erhebt sich auf Momente triumphierend über seinen Widersacher. Überhaupt wird bei dieser irregulären Akzentuation im Hintergrunde die normale Grundlage vorausgesetzt und vorausempfunden. Auf solcher Basis baut sich eine zweite rhythmische Idee auf, die im dritten Viertel einsetzt und, parallel mit der ersten gehend, durch den Konflikt mit derselben den Sinn in angeregter Spannung erhält. Gerade als Abnormität reizt sie. Genau genommen, kann man also nicht sagen, dass die irreguläre Akzentuation streng durchgeht; teils wird sie in sich selbst inkonsequent, indem sie auch auf

das zweite Viertel fällt, teils wird sie zeitweise von der regulären verdrängt. Folgendes Beispiel von Chopin mag dies zeigen:

Chopin op. 7.



Was bei Gelegenheit des Mazureks vom negativen Akzente gesagt wurde, gilt übrigens allgemein. Die stärkste Betonung schlechter Taktteile, mag sie vereinzelt, gehäuft oder durchgehend in irgend einem Satze vorkommen, kann den positiven Akzent nicht aufheben.

Ganz ähnliche fortgesetzte irreguläre Akzentreihen wie beim Mazurek oder der Polonäse wird man bei allen aus der Volksmusik geborenen oder aus ihr schöpfenden Tanztypen, der böhmischen Dumka, Furiante, dem skandinavischen Halling, Springtanz, Polska, dem spanischen Bolero, dem ungarischen Czárdas, den englischen Matrosen- und schottischen, welschschweizerisch-romanischen Tänzen usw. antreffen.

---

Nach den bisher besprochenen Akzenten muss die Lehre zu derjenigen Gattung der Betonungen gelangen, welche im allgemeinen dem sogenannten höheren Vortrage überwiesen werden. Einen Namen für dieselben festzustellen, hat seine Schwierigkeit, da weder der früher gebrauchte „deklamatorische“, noch die von anderen Theoretikern vorgeschlagenen präzis dem hier vorliegenden Begriffe entsprechen. Johanna Kinkel (Acht Briefe an eine Freundin über Klavierunterricht, Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta 1852) will grammatische und oratorische Akzente unterscheiden. Diese Benennung passt deshalb nicht, weil das Ende des Grammatischen keineswegs da eintritt, wo das Oratorische seinen Anfang nimmt, und dieses durchaus nicht etwas von dem Grammatischen Unabhängiges ist. L. Köhler stellt grammatische und ästhetische Akzente einander gegenüber. Jene sollen dem Takte eingeboren, beständig bleibend, rein gesetzlich sein; diese würden frei aus der Phantasie produziert und wären im Schönheitsgefühle begründet. Aber auch diese Anschauung lässt sich nicht rechtfertigen. Ästhetisch ist der rein metrische oder grammatische Akzent gewiss nicht minder als der andere; ja er liegt auch in der Phantasie. Auch kann man schwerlich leugnen, dass der höhere, sogenannte ästhetische, ebenfalls in unwandelbaren Gesetzen der Natur beruht, wofern man die Regeln des Sprachlautes und des menschlichen Aus-

drucks nicht von derselben trennen will. (Christiani [a. a. O.] scheidet zwischen grammatischen und charakteristischen Akzenten in national-volkstümlicher Musik. H. vom Ende [a. a. O. S. 3] und die neuere Theorie scheidet zwischen Phrasierungs- [grammatischen-] Akzenten [positive Gliedakzente, Synkopenakzente, Längen-, thematische Akzente], welche die Klärung der rhythmischen und melodischen Gliederung bezwecken, und Ausdrucks- [oratorischen] Akzenten [negative Gliedakzente, charakteristische-, extreme-, harmonische Akzente], welche der Äusserung des dem Stücke innewohnenden geistigen Lebens zur Charakteristik dienen.)

Von einer strengen Präzision der Namen möge also hier abgesehen werden. Es kommt der Lehre auf die Darstellung der sachlichen Verhältnisse dringender an; möge man die zweite Art den höheren, den oratorischen oder deklamatorischen Akzent nennen, das Verhältnis desselben zum ersten, bisher besprochenen ist kein anderes, als das beim Übergange der Technik in den Vortrag angegebene. Der Übertritt des ersteren in den zweiten ist so unmerklich, dass die Grenze nicht wahrgenommen wird. Der metrische Akzent ist der elementare und gibt die erste Grundlage an, wie früher die Technik; der andere umfasst ein grösseres Gebiet, trägt aber jenen nicht nur als stillschweigende Voraussetzung in sich, sondern muss einen Teil seiner Idee geradezu in ihm ausschliesslich sich verwirklichen lassen.

Der erste Akzent brachte vom Tonstücke die sinnliche Grundlage zur Anschauung, der zweite soll den Totalcharakter desselben darstellen helfen. Da der letztere aber grossenteils die reine Sinnlichkeit des Tonmaterials in ihren spezifischen Eigenschaften wirken lassen muss und keineswegs reichhaltig in den Inhaltsmomenten ist, die eine klare objektive Auslegung durch sprachliche Begriffe gestatten, so gehört der erste Akzent, so elementar er auch sein mag, schon wesentlich mit in die Vortrags- oder deklamatorischen Akzente; genau dasselbe Verhältnis wie zwischen Technik und Vortrag.

Eine andere Einteilung konnte den Akzent der Kantilene dem der Passagen gegenüberstellen, und zwei einander in dieser Weise schärfer gesonderte Arten annehmen. Sie konnte den metrischen Akzent mehr dem volubilen, flüssigen, den anderen dem singenden, getragenen Elemente zuweisen. Eine solche Unterscheidung ist aber unzureichend; denn auch für die Passagen genügt im Sinne des höheren Vortrags noch nicht der metrische Akzent allein, und die Darstellung der Kantilenen kann sich keineswegs ohne den letzteren behelfen.

---

Die regulären metrischen Akzente teilten das musikalische Gebäude in ihre kleinsten Maasse; sie legten die letzteren an die sich lang hin erstreckenden Konturen desselben, um seine Dimensionen übersichtlich zu machen. — Die Wiederkehr dieser unablässigen Kraftäusserung wird, so sehr auch das Prinzip der Abwechslung befolgt werden mag, ermüdend. Der empfangende Geist hat zwar in dem Tonchaos schon eine Reihe aufhellender Tätigkeiten erkannt; aber so sehr auch jede neue die Einförmigkeit der vorhergehenden für den Augenblick mit reizvollerem Gehalte erfüllen mochte, so stellt sich doch auf die Dauer noch kein Genüge heraus. Das Material vermag noch mehr aufzunehmen, und der denkende Geist verlangt nach noch reicherem Inhalt.

Die reguläre Wiederkehr der metrischen Akzente hat immer noch zu viel von dem abstrakten Charakter, den geometrische oder arithmetische Ideale haben. Diese Betonungen sind nur wenig von der Einförmigkeit der Taktmessung verschieden, die zu den elementaren Eigenschaften gehört. —

Wie oben bemerkt, gehört zu Zeiten der Eindruck solcher Elementarkräfte mit zu den gewaltigsten Mitteln des Vortrags, und ihre Unentbehrlichkeit steht ausser Zweifel. Aber bevor diese Wirkung eintritt, muss die bunte Wechselform des Besonderen, die üppige Vielheit der individuellen Lebensentäusserungen sich entfaltet haben. In solchem Gegensatze wirkt die schlichte Regularität in ihrem eigentlichen Lichte. Im allgemeinen nun und abgesehen von diesem Zusammenhange sind die regulären Akzente nur die Fäden desjenigen Netzes, in welchem sich Gebilde von ganz anderer Individualität und von ganz verschiedenen Dimensionen ausbreiten. Sie grenzen nur durch feine Linien den Totalraum ab, in welchen nun die eigentlichen Figuren aufzunehmen sind; sie bestimmen nur die Metrik des Schrittes, der von jetzt an durch wirklich lebensvolle Persönlichkeiten ausgeführt wird.

Die abstrakten Akzentformen werden erfüllt von den musikalischen Gedanken, ähnlich wie die Versrhythmen von den Satzperioden. Mit der Ähnlichkeit tritt aber zugleich der Unterschied zutage. Ein poetisches Kunstwerk ist weder auf Versbau, noch auf Ebenmaass der Periodenstruktur in dem Grade hingewiesen, als die Musik. Je weniger eine Kunst auf unbedingte Klarheit in der Darlegung eines positiven Inhalts Anspruch machen darf, um so mehr ist sie der Form benötigt. Wenn selbst in einem ganzen Musikstück das Gefühlsleben, dem es entsprossen ist, in den seltensten Fällen einen eindeutigen Ausdruck erhält, so darf man in einem einzelnen

Motiv unmöglich einen so deutlichen Sinn suchen, als in einem Wort.

Die Entwicklung einer Gedankenfolge bestimmen logische Gesetze. Eine Gefühlsfolge entbehrt dieser inneren Notwendigkeit. Selbst der Forderung der Stimmungseinheit kann man keine völlig unbeschränkte Berechtigung zugestehen. Daher die unendliche Freiheit, welche der Deklamation des reproduzierenden Künstlers in solchen musikalischen Werken gelassen wird, welche unter Verzichtleistung auf das Gesetz der Form sich einem unbestimmten Wogen des Gefühls ergeben; ich erinnere an Bachs chromatische Phantasie. Ein Ausdrucksmoment hat jedoch die Musik vor der Sprache voraus, nämlich die Polyphonie, die nicht selten selbst da, wo es sich nur um eine Hauptstimme mit Begleitung handelt, der Stimmung ein festeres Gepräge gibt.

Unter allen Mitteln, den Inhalt, der teils in einem Klavierstück liegt, teils vom Spieler hineingelegt wird, klar zu machen, ist keins so wichtig als der Akzent in seiner allgemeinen, Metrik und Rhetorik umfassenden Bedeutsamkeit.

Die musikalischen Gedanken zerfallen in die beiden so oft angeführten Gegensätze des Instrumentalen und Vokalen, oder des Passagenartigen und Kantilenenartigen. Zu diesen beiden gesellt sich als drittes das zwischen ihnen liegende Element, das beide Formen mischt, also Kantilene mit eingewebten Passagen, oder umgekehrt Passagen mit gesanglichen Momenten; man kann auch sagen: gesungene Passagen, oder umgekehrt Passagen, die nicht rein figurativ wirken, sondern einen gesanglichen Kern vorherrschen lassen. — Dieses dritte Element zerfällt also, genau genommen, in zwei Unterabteilungen, je nachdem entweder das Vokale prävaliert und sich mit Instrumentalem mischt, oder der umgekehrte Fall eintritt. Als Anhang kommt die gleichzeitige Vereinigung dieser Momente in zusammenwirkenden Stimmreihen hinzu. — Wir besprechen die einzelnen Nummern.

1. Die Betonung der Passage bestimmt ein höheres Gesetz als das blosse Metrum. Das letztere bleibt zwar in Kraft, ordnet sich aber oft demjenigen Akzent unter, welcher aus der figurativen Zusammensetzung der Passage folgt. Die meisten Passagenbildungen, namentlich die der älteren Zeit, basieren auf einem oder mehreren Motiven, und danach hat der Akzent die Aufgabe, die Plastik derselben klarzulegen. Das kleinste bzw. gar kein Motiv enthalten Tonleitern, ebenso geradlinig sich erstreckende harmonische Passagen. Solche Figuren sind demnach akzentlos, es sei denn, dass die Länge derselben die rein metrische Betonung wünschenswert macht. Höchstens wären etwa

die Anfangs- und Endpunkte zu markieren. Mischen solche Passagen auf- und absteigende Tonleitern und Arpeggien, so mögen die Einschnittspunkte ebenfalls hervorgehoben werden, doch ist auch hier die Rücksicht auf das Metrum im Vordergrund zu lassen.

Beispiele:

Im dritten Satze der E-dur-Sonate op. 14 von Beethoven wird der kleine Lauf der rechten Hand, wo und in welcher Form er auftreten mag, immer nur auf dem Anfangs- und Endpunkt den Akzent erhalten:

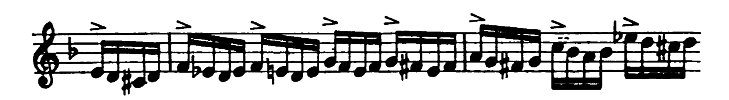


Die Passage gleicht einer kurzen geraden Linie; die angegebenen beiden Akzente begrenzen sie in ihrer plastischen Gestalt. An einigen Stellen bildet diese Linie mit einer anderen einen Winkel, und ist der Treffpunkt beider in der Winkelspitze ebenfalls zu markieren:
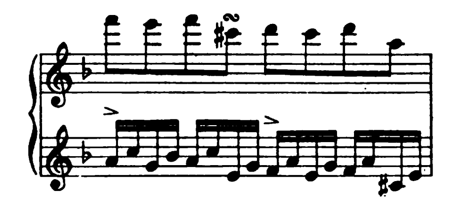


Ist die Passage dagegen aus bestimmten Motiven erbaut, so kommt es zunächst darauf an, ob dieselben dem Metrum entsprechen oder nicht. Liegen die Anfangstöne des Motivs auf verhältnismässig guten Taktteilen, so schliesst sich die Akzentuation genau der Gliederung der Passage an. So würde die erste Cramersche Etüde durch die ersten vier Takte hindurch eine Betonung für jedes Viertel beanspruchen; für die beiden folgenden würde der Akzent auf 1 und 3 genügen; von da ab jedoch muss wieder jedes Viertel für sich markiert werden.

Im ersten Solo von Mozarts D-moll-Konzert verlangt die Stelle
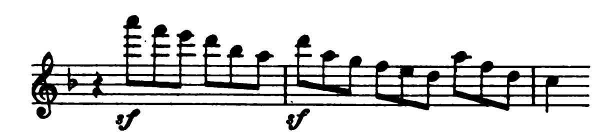


ebenso 4 Akzente in jedem Takt, während die später folgende

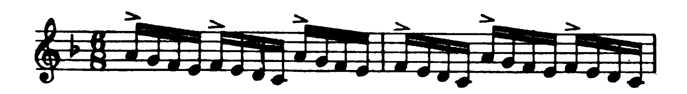


sich mit zwei Betonungen begnügt.

Kontrastiert dagegen das Metrum mit der Verteilung des Motivs, so darf das letztere nur in den seltensten Fällen mit einem Akzent einsetzen. Im ersten Satz des D-moll-Trios schreibt Mendelssohn eine solche Vortragsweise an folgender Stelle vor:




so auch Weber gegen Ende des Konzertstückes:
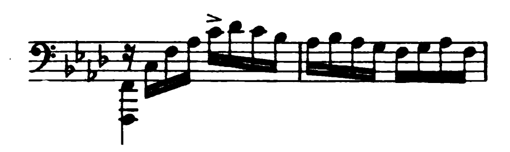


Im allgemeinen müssen sich ähnliche Partien mit den regulären metrischen Akzenten begnügen. Viel kommt auf die Stellung der Passage zum Gesamtorganismus des Stückes an. Die weitausholenden Kadenzen der Lisztschen (und Nach-Lisztschen) Schule gestatten selbstverständlich nach dieser Richtung hin mancherlei Freiheiten.

Ein anderes Moment, welches für die Gliederung einer Passage von Belang ist, bildet die Tonhöhe. Die Akzentuation folgender Stelle der D-moll-Sonate von Beethoven:
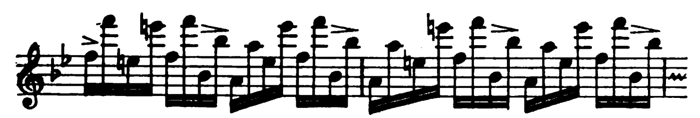


erklärt sich damit, dass die relativ höchsten oder tiefsten Töne die Plastik der Passage am deutlichsten dem Ohre nahe bringen.

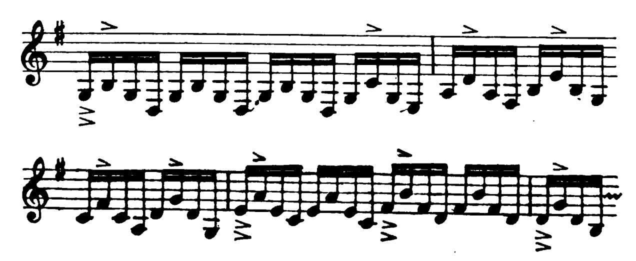
Aus ähnlichem Grunde beansprucht das Final-Thema der Appassionata folgenden Vortrag:



Bei gebrochenen Oktaven liegt die Figuration in der Melodie, die der vorangehende Finger durchführt, und erhält darnach der Akzent seine Bestimmung, wie z. B. im ersten Satz von Beethovens op. 22:



(oder im Präludium aus Griegs Suite op. 40 „Aus Holbergs Zeit"):



während Grieg die ≧ gekennzeichneten Noten besonders hervorgehoben wissen will.

Das allgemeine Tempo ist aber bei diesen Akzentfragen wohl zu beachten. Wo es nicht schnell ist, bleiben unter Umständen die metrischen Akzente allein in ihrem Rechte. Der Spieler, der die Stellen für die Akzentgebung überlegt, hat auf diesen Umstand wohl zu achten.

Der Akzent macht das Passagenwerk brillant; er belebt die fliessende Tonmaterie durch seine Pulsschläge, die wie Willensregungen beseelter Kräfte aus dem rätselhaften Weben unerklärlicher Gewalten hervorbrechen. Seine Anwendung ist da am besten am Platze, wo die Passagen in ihrem bunten Getümmel die Oberhand und die Hauptstimme haben; so gestattet z. B. Chopins C-moll-Etüde op. 10 Nr. 12 neben scharfen metrischen Akzenten noch schärfere figurative, welche z. B. auf der zweiten Seite bei dem Sprunge der linken Hand aus der Tiefe nach einem höheren Ton, auf diesem, obwohl er die zweite Note des Taktes ist, mit vollem Gewicht einsetzen dürfen. Solche

Irregularität des akzentlichen Rhythmus steigert hier, wie überhaupt, das Leben des Werkes; sie hat überall ihr volles Recht, wo es sich um Leidenschaft und Feuer handelt, und dies wird meist da der Fall sein, wo die Passagen die Hauptstimme haben und schnelles Tempo vorliegt. Ein wenig gemilderter wird die akzentliche Dissonanz sich geltend machen, wo die Passagen Unterlage zu einer melodiösen Hauptstimme sind, wie in zahllosen neueren Kompositionen, obwohl es auch hier dem Inhalte nur zugute kommt, wenn neben einer seelenvollen Auffassung der Melodie auch in der Begleitung selbständige und lebensfrische Regungen vom Spieler aufgesucht oder gar hineingelegt werden.

Ganz fehlen kann der Akzent da, wo der Charakter des Stückes oder der Stelle Ruhe verlangt, wie z. B. in den Läufen nach dem kleinen Es-moll-Sätzchen in der ersten Bagatelle von Beethoven, welche in das Thema zurückleiten; oder in andern Adagiosätzen, wo durchaus das Passagenwerk nur bescheidene, dem Gesamtgeist sich anschmiegende Ansprüche macht. So ist auch die letzte Variation des Mittelsatzes der F-moll-Sonate op. 57 am besten ganz akzentlos, nur hier und da mit einer leisen Andeutung von Betonung vorzutragen, damit die Erschöpfung und Resignation zur Darstellung komme, die zwischen zwei Sätzen von so riesenhaftem Aufschwunge von allen Auffassungen die meiste Berechtigung hat. Charakteristisch ist ferner der Mangel des Akzentes für einen grossen Teil der frei hingeworfenen Pianissimo-Passagen der Lisztschen Schule, in denen der Effekt nicht in dem Aufbau der Motive, sondern in dem Totaleindruck des Flüstertones liegt.

Die Stärke der Akzentuation steht allemal in natürlichem Verhältnisse zu der allgemeinen Kraft der Tongebung; von dieser Regel würde nur in ganz besonderen Fällen eine Ausnahme zu statuieren sein. Im zarten Spiel ist der Akzent zart, im lauten stark, und im Crescendo und Diminuendo unterstützt er durch Anschmiegen an die Tongebung deren Wirkung.

Die Bedeutsamkeit des allgemeinen Inhaltes gibt schliesslich den Ausschlag, in wie weit das akzentliche Leben einer besonderen Darstellung bedarf. Eine Etüde von Czerny, eine Phantasie von Thalberg werden sich mit schlichten regulären Akzenten begnügen. Die feinen Rhythmiker Chopin, Schumann, Brahms und viele Moderne werden die Nüancierungen desselben bis zu einem sehr hohen Grade des künstlerischen Geschmackes gestalten, und Beethoven wird immer da, wo es auf das musikalische Leben in seiner inhaltvollsten und trotz seiner melancholischen Vereinsamung gesündesten Kraft ankommt, die

schönste, reichhaltigste und **wahrste** Bedeutung des Akzentes erkennen lassen.

2. Den diametralen Gegensatz gegen die Passage macht die **Kantilene**, und ihre Akzentuation bestimmt sich nach ähnlichen Gesetzen. Der Spieler muss die Melodie als eine zusammenhängende, geordnete, die logische Form und Bedeutung der sprachlichen Phrase symbolisch nachbildende Tonreihe auffassen und sich an diesen ursprünglich ersten wie letzten Eindruck halten. Demgemäss sind in diesem Gebilde vorzüglich die **Hauptbegriffe** kennen zu lernen und die **Zielpunkte** der Bewegungen ins Auge zu fassen, welche von den mehr nebensächlichen Tonelementen ausgehen. — Daneben ist aber der Grad der Stimmungswärme überhaupt auch zu beachten, in dem sich eine Melodie entweder an sich, oder besonders im Zusammenhange eines Werkes bewegt. Der singende Anschlag, wie er in den früheren Theorien gelehrt wurde, ist erste Voraussetzung und aus seinen zahlreichen Stärke- und Ausdrucksgraden ist die entsprechende Form zu wählen. In vielen Fällen wird somit die ganze Klangfarbe der Melodie schon eine Art Betonung in Anspruch nehmen, die sich der leichteren Tongebung der Passage gegenüber als Akzent geltend macht. Dies bezieht sich hauptsächlich auf die moderne Darstellung gesangartiger Sachen. In anderen Fällen wird die Melodie sich der zarteren, ja zartesten Anschlagsfarben für einen Teil ihrer Töne, zuweilen für ihre ganze Ausdehnung bedienen. Dies sind Unterschiede, die an anderer Stelle ihre Andeutung erfahren haben und noch genauer erfahren werden; hier kommt es nur darauf an, im Laufe der Melode die Hauptbegriffe klar zu machen und ihre Hervorhebung als höchstes Gesetz der Deklamation zu bezeichnen.
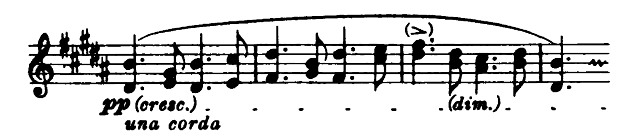
Formell betrachtet, ist die Melodie eine metrisch geordnete Folge von Tönen, die in sich eine gewisse Zahl von Unterschieden darbieten. Die letzteren beruhen auf Länge und Kürze, Höhe und Tiefe, Konsonanz und Dissonanz. Naturgemäss hat die längere Note das Übergewicht über die kürzere, die höhere über die tiefere, die dissonierende über die konsonierende. In erster Linie wird die **schärfere** Betonung den in der oben bezeichneten Weise hervortretenden Noten zuteil werden müssen, die geringere sich in einem gewissen Verhältnisse auf die anderen Noten erstrecken, und zwar so, dass, je mehr der bezügliche Ton seiner Stellung nach auf den Charakter eines Hervortretens verzichtet, er die leisere Betonung erhält. Ferner ist der Verlauf der ganzen Bewegung zu beachten. Die Mitte derselben repräsentiert gewöhnlich den Gedankenstrom in voller

Tätigkeit und wird ebenfalls grössere Akzentuation beanspruchen dürfen, als Anfang und Ende. Vorausgesetzt wird hierbei jedoch die Abteilung einer Melodie nach ihren vollkommenen Perioden, deren eine mindestens erforderlich ist, um überhaupt ein Ganzes darzustellen. Bekanntlich können sich mehrere Phrasen zusammensetzen und eine Melodie bilden; für diese in ihrer Vereinzelung würde die genannte Regel nicht immer zutreffen.

Keine Melodie, sei sie als Ganzes in dem oben bezeichneten Sinne gefasst, oder als ein Teil dieses Ganzen, der etwa durch ein Komma oder eine geringe Interpunktion sich in demselben abgrenzt, entbehrt der Hauptnoten, oder wenigstens eines Hauptbegriffes, welcher als Ziel für die Bewegung zu betrachten und demgemäss zu akzentuieren ist.

Setzen sich mehrere durch solch ein Komma geschiedene Phrasen zu einer Melodie zusammen, so ist zu überlegen, in welchem Teile der Hauptinhalt liegt; denn dort muss sich das Akzentleben am meisten entfalten. Die anderen Phrasen sind im Verhältnis zu ihrer Bedeutung und Stellung mit stärkeren oder schwächeren Akzenten zu versehen. Besteht eine Melodie aber aus mehreren kleinen Perioden, bildet sich eine Liedform in zweifacher oder dreifacher Teilung, so liegt der Kulminationspunkt der Bewegung in der Mitte, und werden sich hier nach einer ebenfalls genau zu ermittelnden Steigerung die im Vergleich gegen die anderen Teile stärker zu gebenden Akzente bestimmen. Die Wiederkehr des ersten Gedankens im dritten Teile der Liedform wird eine im ganzen dem ersten sich anschliessende Akzentuation beibehalten; bei mehrfacher Wiederholung jedoch wird nach dem bekannten Prinzip der Abwechslung auch hierin variiert werden müssen.

Oft treffen mehrere charakteristische Zeichen für das Hervorheben einer Note zusammen; die höhere ist zuweilen auch die längere, und auch die dissonierendere Note. In solchem Falle ist die Akzentuation um so eindringlicher; schwanken aber die Kennzeichen, teilen sie sich so, dass das Längere nicht weit neben dem Höheren steht, oder dies nicht dissonierend genug gegen andere benachbarte Elemente absticht, so wird der Spieler überlegen müssen, welche Stellung die wichtigere ist. Der Rhythmus wird hier oft den Ausschlag geben, im allgemeinen aber wohl das Höhenverhältnis den Vorzug vor den übrigen Merkmalen verdienen (wie z. B. im Anfang des Mittelteiles der Brahmsschen G-moll-Ballade aus op. 118, in dem bis zum fis des dritten Taktes eine fast unmerkliche Steigerung, dann wieder ein allmähliches Abnehmen stattfinden wird):




nur wo die höchste Note von auffallend kürzerem Werte ist, als die andern, wird sie die Akzentuation ablehnen. In vielen Fällen wird aber wohl neben der eben bezeichneten stärksten eine geringere Akzentuation denjenigen Stellen zuteil werden können, die durch Länge oder Dissonanz gleichfalls Anspruch darauf haben.

Liegt bei einer dreiteiligen oder zweiteiligen Liedform der Kulminationspunkt der Bewegung nicht in der Mitte, wie dies sich auch zuweilen ereignet, so schliesst sich selbstverständlich der Gang der Akzentuation dem des allgemeinen Ausdrucks an.

Die genannten Regeln betreffen das normale Verhältnis und werden in den meisten Fällen ausreichen. Es ist aber auch auf einige andere Punkte noch Rücksicht zu nehmen.

Zuvörderst ist hier, wie bei den Passagen, die Bemerkung zu wiederholen, dass der reguläre, metrische Akzent auch in einem gewissen Rechte bleibt. Abgesehen von der Notwendigkeit, dass jüngere Spieler demselben zuvor gerecht werden müssen, ehe sie die Feinheiten der Vortragsakzente aufsuchen, muss das Bewusstsein der regulären Akzentuation als erste Grundlage stets wach erhalten bleiben.

Dieselbe wird in vielen Fällen durch alle noch so komplizierten Vortragsakzente durchschimmern; geschieht dies auch nicht immer durch lautes Hervorheben, so wird in der Ruhe und nachhaltigen Ausdauer der guten Taktteile genug angedeutet werden können, um das Gehör auch über diese Linie des Lebensfadens der Töne klar zu erhalten.

In vielen anderen Fällen aber wird geradezu der metrische Akzent allein den Vortrag ausmachen; und diese werden sich da besonders ereignen, wo die Töne in der Figuration einförmig sind, oder wo die anderen Momente so gemischt auftreten, dass sich ein entschiedenes Hervortreten eines bestimmten Haupttones nicht nachweisen lässt.

Synkopierte Noten haben auch in der Melodie meist dieselbe Schärfe der Betonung, die früher allgemein für dieselben zur Regel gemacht wurde, weichen aber trotz ihres Längenübergewichts zuweilen den höheren Noten, wie aus dem Beispiele im zweiten Satz der D-moll-Sonate (vergl. oben) hervorging.

Die dramatische Bedeutung der musikalischen Redeweise macht nun freilich Ausnahmen von allen bis hierher aufgestellten
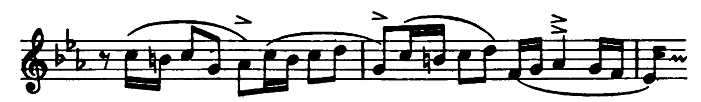
Regeln möglich; die Sinnfolge des Textes kann sich namentlich gegen obiges Gesetz, dass in der Mitte des Tonstromes die Hauptkraft liege, auflehnen und kann das Gewicht ebensogut in den Anfang wie auf das Ende der Phrase verlegen. — Das Klavier hat zwar keinen Text, aber wo es Melodien aus Opern, Oratorien usw. in seine Sphäre überträgt, wird es auch die entsprechende Deklamation beibehalten müssen. Infolge dieser Vielseitigkeit des Tonlebens wird denn auch die Komposition der Melodie von vornherein, ohne vom bestimmten Texte auszugehen, die Mannigfaltigkeit des Sprachausdrucks symbolisierend in ihrer ganzen Freiheit nachbilden können, mit Fragen beginnen, mit einem Ausrufe endigen, von Zweifeln hin- und hergeworfen werden ff. u. dgl., und von dem normalen Gange der oben bezeichneten rhetorischen Satzformen und ihres Ausdruckes abweichen. Auch tiefe, ja tiefste Noten können den Hauptakzent auf sich ziehen, und man könnte die Regel in bezug hierauf auch so aufstellen, dass die aus dem gleichartigeren Elemente der melodiösen Glieder auffallend heraustretenden Noten, gleichviel, ob dies durch Tiefe oder Höhe geschieht, den schwersten Akzent erhalten.

Beispiele:
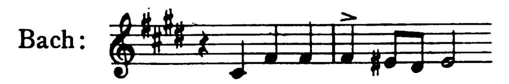
In folgendem Fugenthema von Bach fällt der Hauptakzent auf g, wegen der Länge auf Synkopation:
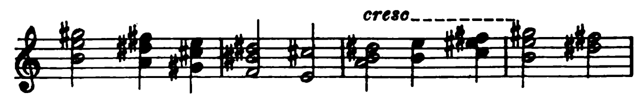


Ähnliche Gründe bestimmen den Akzent des folgenden Themas:
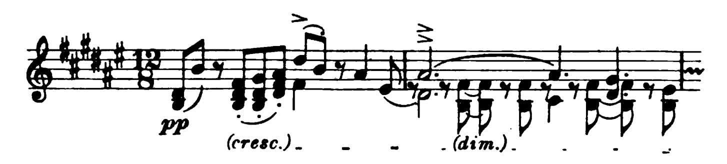


In folgendem Thema gibt der metrische Taktakzent allein den Ausschlag:

Bach:


Ähnliches gilt von folgendem Thema der Beethovenschen C-dur-Sonate op. 53:
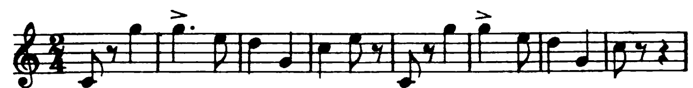


Hier wird offenbar alles gesungen, und kein Element will in seiner Betonung verkürzt sein. Das hohe gis wird allerdings am Ende ein etwas grösseres Gewicht auf sich ziehen. In folgendem Beispiel aus der neuesten Literatur (Fis-dur-Sonate op. 30 des Jungrussen Alex. Scriàbine, II. Satz) wird nicht die höchste Note, sondern das ais den stärksten (metrischen) Akzent erhalten müssen:

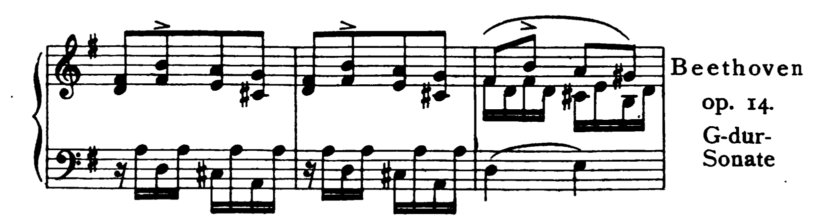



In folgendem Thema lassen Höhen- und Längenverhältnis — wenn man will, auch der reguläre Akzent auf dem guten Taktteile keinen Zweifel über die Betonung:

Beethoven op. 53.



In folgender Stelle entscheidet das Höhenverhältnis über die Akzentuation, obwohl alle Töne singend vorzutragen sind:


Beethoven op. 14. G-dur-Sonate

Die Einleitung der Chopinschen Polonaise op. 22 (Andante) hat treffende Stellen, in welchen die Dissonanz für die Akzentuation der Singenote entscheidet. Im zweiten Thema der Beethovenschen G-dur-Sonate op. 31 (I. Satz) verlangt die Synkope den Hauptakzent.

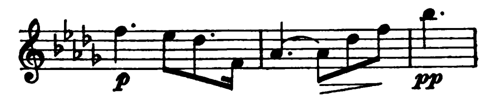
Schliesslich erfolgt eine Angabe der Akzente für eine längere Liedform, nämlich das Thema der Beethovenschen As-dur-Sonate op. 26. — Der erste Satz umfasst 8 Takte, diese bestehen aus einem Vorder- und Nachsatze, jeder zu vier Takten. Der Gipfelpunkt der Steigerung befindet sich im vierten Takte; hier fällt der Akzent auf die Singenote des wegen ihres Höhenverhältnisses und ihrer Vorhaltsbedeutung. Im sechsten

Takt geht die Melodie noch höher hinauf bis f und erhält hier ebenfalls eine schärfere Betonung. Von da ab senkt sich die Tonstärke und gibt nur auf den Akkord fes b des wegen seiner dissonierenden Beschaffenheit noch einen leiseren Akzent. Die nächste Gruppe von 8 Takten wiederholt etwas variierend die erste, schliesst sich in der Akzentuation ganz derselben an und bedarf nur im zweiten Takte noch eines neuen Akzents aus metrischen Gründen, um unter 6 gleichen Noten as die wichtigste auszuscheiden. Der zweite Teil von 10 Takten erhebt sich zu etwas unruhigerer Stimmung, die sich aber aus Rücksicht gegen den Charakter des Totalbildes nicht im Tempo ausdrückt. In der Akzentuation jedoch macht sie sich durch eindringlichere Hervorhebung der Noten as im sechsten und g im achten Takte bemerkbar. Die zu Anfang dieses Teiles auftaktig einsetzenden Synkopen im Bass verlangen ebenfalls eine selbständige melodische Betonung. Die letzte Gruppe von 8 Takten entspricht der zweiten und hat auch dieselbe Akzentuation.

Es ist hier noch zu bemerken, dass in vielen rezitierenden Melodien auch recht wohl mehrere Noten hintereinander einen gleich starken deklamatorischen Akzent erhalten können, wie dies z. B. in Bachs figuriertem Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten", (und manchen Stücken aus der modernen Literatur mit und nach Liszt) mehrfach notwendig ist.

Ein Unterschied zwischen den beiden Zeichen > und — oder $\dot{-}$ ist ebenfalls zu beachten. Das erste Zeichen ist ein schärferer Akzent, der mehr durch den stehenden Finger, in manchen Fällen sogar durch Schlag oder ungebundenen Einsatz herausgebracht werden mag. Der liegende Strich ist ein milderer Akzent, der mehr singt und durch Fingerdruck oder einen in Druck sogleich übergehenden gelinderen Schlag, meistens aber in gebundener Spielweise auszuführen ist. Wo er ungebunden einsetzt, wird meist dem Strich noch der Punkt beigefügt.

Ich mache übrigens darauf aufmerksam, dass vielfach in der modernen Literatur, namentlich bei Chopin, ein besonders feiner Pianoeinsatz mit dem Akzent logisch gleichbedeutend sein kann. Im Des-dur-Notturno könnte man beispielsweise das b im vierten Takt so fassen:




Der Ton tritt dann mit derselben Wichtigkeit heraus, als wenn man nach Chopins Vorschrift ihn stärker fasste. Nur ist diese Spielweise mit Vorsicht zu verwenden, da sie leicht ins Manierierte

fällt. Für klassische Werke ist sie ihres überfeinen Reizes halber kaum zu empfehlen.

3. Wir gehen zu der Fülle derjenigen Gebilde über, die weder rein kantilenenartig, noch rein passagenhaft zusammengesetzt sind, sondern beide Momente mischen. Diese umfassen zunächst die getragenen, melodiösen Tonstücke in langsamer Bewegung, welche mit Koloraturen und Klavierpassagen geschmückt sind.

Die besten Beispiele werden sich in jedem Mittelsatze eines Hummelschen (Dussekschen, Fieldschen usw.) Konzertes, in den Adagiosätzen Beethovenscher Sonaten und zahlreichen Fieldschen und modernen Notturnos (z. B. Chopin op. 9 Nr. 2, op. 37 Nr. 1, op. 15 Nr. 2) auffinden lassen. — Die Regeln der Akzentuation setzen sich hier aus den in den beiden vorigen Nummern aufgestellten zusammen, und ist im ganzen nichts Neues hinzuzufügen. Die Passagen werden hier schon in der Anlage der Komposition keine so prävalierende Rolle erhalten haben, dass sie ihre Akzentuation in der Eindringlichkeit geltend machen könnten, die in der ersten Nummer vorausgesetzt werden musste. Sie sind also im ganzen der Gesanglichkeit enger anzuschmiegen, werden zuweilen nur in buntere Figuration übergreifen und in dieser maassvoller ihre Akzente beanspruchen müssen. Der Totalcharakter bleibt Gesang. Zuweilen ist der Inhalt solcher Passagen rein figurativ, instrumental, ohne Gesangmomente. In diesem Falle wird die lineare Zeichnung wie früher besonders in den Punkten, wo zwei Linien sich treffen, durch Akzentuation klar zu machen sein, wie z. B. im Larghetto von Hummel op. 18 im neunten Takte:



und ferner im 14. Takte, wo Tiefe und Höhe markiert werden:
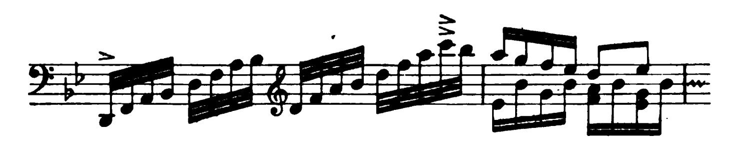


Oder die Passage enthält — teils durchweg — teils in Einzelpunkten, namentlich am Ende, gesangliche Momente. In diesem Falle stehen dieselben im Vordergrunde der Bedeutsam-

keit und bilden ihren akzentlichen Vortrag ganz nach Analogie der Kantilenen, z. B. im 13. Takt:




Hier hat das Ende in es den Hauptakzent, nämlich den singend markierten. Die beiden anderen auf a und g sind figurativ und schwächer.

Oft liegt das Singende versteckter, und der Spieler muss schon tiefer in echt musikalischem Denken geübt sein, um den gesanglichen Punkt zu finden. So ist z. B. in folgender, dem Finale der Beethovenschen B-dur-Sonate op. 22 entlehnten Stelle das oberste c singend zu markieren, da es in das Thema einleitet, während sonst die ganze Passage einen ganz gesanglosen, figurativen, sogar leer figurativen Inhalt hat:
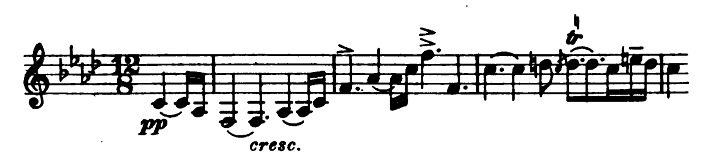


Es ist übrigens bei diesen beiden Beispielen, dem folgenden Kapitel vorgreifend, die Bemerkung hinzuzufügen, dass der singende Ton gleichzeitig angehalten werden muss, und dass dadurch die Schärfe des Akzents zuweilen gemilderter sein darf.

Die zweite Hälfte der dieser Nummer unterzuordnenden Fälle umfasst die melodiösen, meist thematisch entworfenen Gedanken, welche zwar im Sinne des Gesanges konzipiert sind, aber mit den dem Klavier eigenen, der Gesangstechnik überlegenen Mitteln dargestellt werden. Namentlich ist es die Freiheit und Leichtigkeit der Klavierpassagen, die bei der Bildung solcher Gedanken mit in der Phantasie liegen, und welche den Klaviermelodien vor denen des Gesanges die grössere Flüssigkeit der Ornamentik hinzufügen. Andererseits benutzt das Klavier den grösseren Stimmumfang seiner Töne und beschränkt das gesanglich Zusammengehörende nicht auf die engen Grenzen eines einzelnen Stimmregisters. Es bezieht Töne aufeinander, die oft um mehrere Oktaven auseinanderliegen, ganz so, als ob sie dem Bereiche einer Singstimme gehörten. Diese beiden Erweiterungen muss der Spieler mit in den Gedanken der musikalischen Phrasen aufnehmen, den Vortrag aber ganz den vorher

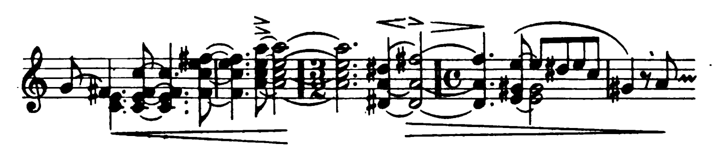
besprochenen Regeln gemäss einrichten. Es ist also im ganzen nichts Wesentliches hinzuzufügen; die musikalische Vorstellung muss entweder den gedanklichen, den vokalen Kern im Flusse der Passagen auffinden, oder dieselben, wo ihr Charakter es erfordert, selbst als vollständig gesungen mit den Mitteln des Klaviers denken und demgemäss akzentuieren.

So fängt z. B. das Thema der Beethovenschen C-dur-Sonate op. 53 mit einer reinen Klavierpassage an, die mit dem Handgelenke ausgeführt wird. Der gesangliche Kern liegt in dem dreizehnmaligen e der Oberstimme, natürlich nicht als ein so oft wiederholter Ton, sondern als ein einmaliger. Derselbe findet seinen Fortgang in fis, das die Klavierauffassung der ersten Figur entsprechend durch einen zweimaligen Handgelenkanschlag gibt, der Gesang aber ebenfalls nur als einen Ton vorstellt. Der höchste Ton g ist der Gipfelpunkt des Motivs und erhält den Hauptakzent; diese Note ist im Klavierthema nur einmal gegeben. — Die folgenden Sechzehntelnoten sind freilich zunächst wirklichem Gesange in dem vorgezeichneten Tempo unausführbar; sie enthalten aber, ausgehend und sich entwickelnd aus dem flüssigen Geiste des ganzen Anfangs, eine so natürliche Steigerung des Ausdrucks, dass die gesangliche Vorstellung sofort eine ihrem innersten Wesen analoge Fortbewegung darin erkennt, die sie durch ihre Mittel vielleicht mit wenigeren und langsameren Noten geben würde, die sie aber auf dem Standpunkte des Klaviers natürlich findet, und über deren Akzentuation sie keinen Augenblick in Zweifel bleibt. — Dieser Punkt ist von Wichtigkeit, denn die Themen vieler Sonaten, Rondos und Salonstücke sind in dieser Weise entworfen und beanspruchen eine entsprechende Darstellung. Dass die Passage sich zuweilen in ihrem reinen Figurenreize geltend macht, kann natürlich nicht fehlen; in solchem Falle ist ihre Akzentuation den bekannten Regeln gemäss auszuführen. — Die Logik des rhythmischen Denkens wird auf eine strengere Probe gestellt, als bei reinen Kantilenen oder Passagen, um so mehr aber ist die Sorgfalt des Vortrags gerade in der Darstellung solcher Klavierthemen zu fordern und zu üben. — Die Klarheit der Gliederung, die Steigerung der Bewegungsmomente zu ihrer höchsten Lebhaftigkeit, die Gipfelpunkte des Ausdrucks sind hier wie überall die scharf im Auge zu behaltenden Stellen und erhalten als Hauptbegriffe, ganz wie in den einfachen Kantilenen, die schärfere Betonung.

So ist z. B. das Thema der F-moll-Sonate op. 57 in folgender Weise zu akzentuieren:




Das höchste f hat den stärksten Akzent; am Ende hat e noch einen milderen gesangartigen. Ebenso hat an der Stelle des Mittelteiles von Brahms' A-moll-Intermezzo aus op. 76, II



das höchste a den stärksten Akzent; das entfernter stehende fis gleichfalls noch einen milderen, wieder gesangartigen.

Das Menuett in der Beethovenschen Sonate op. 22 hat zwei sehr schöne Steigerungen; die eine fällt in den Vordersatz und erhält den Hauptakzent auf e im vierten Takte, die zweite im siebenten Takte auf g; der achte Takt erhält, wegen der Symmetrie mit dem vierten, auch noch einen schwächeren Akzent;
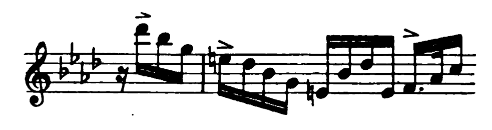
Beethoven op. 22.



Das Thema des Finales in der D-moll-Sonate op. 31 hat schon in dem Motiv einen gesanglichen Ton und muss denselben ein wenig hervorheben, obwohl es ganz klavierpassagenartig gehalten ist u. dgl. m.

Das Thema von Liszts E-dur-Polonaise hat in den ersten beiden Takten den Ton auf cis, während der Hauptakzent in den vierten Takt auf gis gelegt werden muss.

Der Allegroeinsatz von Webers F-moll-Konzert hat drei Akzente:
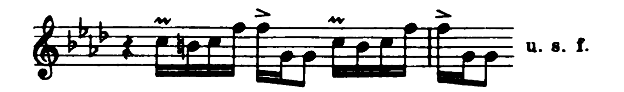


den ersten wegen der Tonhöhe, die beiden anderen aus metrischen Rücksichten.





Eine Passage, wie die folgende aus Henselts F-moll-Konzert, I. Satz, begnügt sich mit metrischen oder gesanglichen Akzenten:




Im Thema der Chopinschen Es-dur-Polonaise wird der erste Takt nur den ersten Ton markiert verlangen; im zweiten Takt sind die Akzente irregulär, sie fallen auf das zweite und sechste Achtel, aus Rücksicht auf Synkope und Tonhöhe.

Indem wir somit die Passage in ihrer reinsten Gestalt, hierauf die Kantilene und drittens die Vereinigung beider Formen in den Klavierthemen betrachtet haben, sind wir dem Materiale in seinem ganzen Umfange gefolgt, und es bleibt nur noch übrig, das Zusammentreffen der genannten Ideen zu gleichzeitiger Verbindung einer kurzen Erörterung zu unterwerfen.

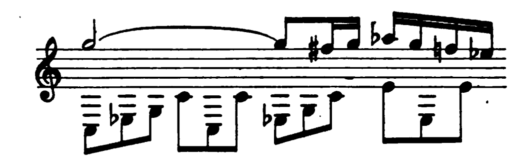
4. Das rhythmische Leben wird sein vielgestaltiges Bild in den meisten Fällen in gleichzeitig sich abspinnenden Tonreihen entfalten. Selten geht ein Prinzip so monoton durch ein Werk oder eine Stelle, dass die Spannung des Spielers nur in einer einzigen Linie die Feinheit der Rhythmik durchzuführen hätte. Die einfachste Kantilene hat meist doch eine Begleitung, die, so untergeordnet sie sein mag, auf Momente ihr Dasein durch den leisen Pulsschlag eines Akzentes verraten muss. Zwar fehlt es nicht an Beispielen, wo nur der Fluss einstimmiger Passagen, oder eine einfache Melodie ohne eine besonders figurierte Begleitung die Szene eines musikalischen Werkes erfüllt (man denke nur an das Finale der B-moll-Sonate von Chopin oder an das zweite Thema der C-dur-Sonate von Beethoven op. 53); — im allgemeinen aber gehen mindestens zweierlei rhythmische Willensäusserungen durch das musikalische Lebensbild; dies gilt von der Mehrzahl, selbst der einfachsten Gebilde, ohne einmal das mehrstimmige Gewebe der Polyphonie anzuführen, das vorzugsweise seinen Vortrag in der richtigen Akzentuation jeder einzelnen Stimmreihe hat.

Für diese Fälle gilt die Regel, den Charakter der verschiedenen Stimmen wohl zu prüfen. Sobald ein Prinzip überwiegt, wird die Akzentuation des anderen beschränkt werden müssen. Sind beide oder mehrere gleichberechtigt, so ist die Genauigkeit der Akzentuation ihnen gleichmässig zuzuwenden. — Die Begleitung tritt in kantilenenartigen Sachen allerdings sehr zurück; dies gilt besonders von liedartigen

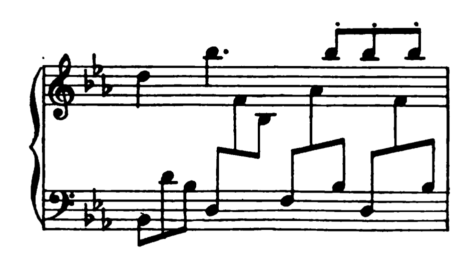
Sachen modernen Charakters. Selten aber wird sie bis zur Nichtigkeit unterdrückt, besonders wo sie brillant ist. Bei aufsteigender Wärme und Leidenschaft wird sie oft die ganze Fülle ihres akzentlichen Lebens entfalten, und ist hierbei nicht einmal an so brillante Begleitung zu denken, wie sie z. B. in Henselts „Danklied nach Sturm" op. 5 vorliegt. Die letztere ist mindestens gleichberechtigt mit der Melodie. Das Gesagte gilt schon von den bescheidenen „Liedern ohne Worte" Mendelssohns, in denen die Begleitung zurücksteht, auf Momente aber ihr Dasein akzentlich bemerkbar macht, zuweilen sogar durchgängig den Akzent in feuriger Weise erfordert.

Der meiste Wechsel findet natürlich in den geistreichsten Kompositionen statt. Je inhaltreicher ein Tonwerk ist, um so mannigfaltiger prägt sich meist seine Rhythmik aus. Es sei hier nur ein Beispiel noch angeführt.
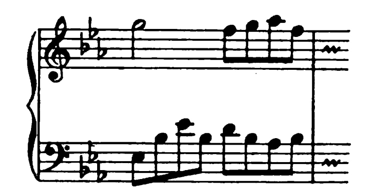
Das erste Solo des Beethovenschen C-moll-Konzertes bringt alle Fälle zur klaren Anschauung. Vom 11. Takte an



geht eine triolenartige, mit schwachem regulärem Akzente zu versehende Unterstimme zu einer deklamatorisch zu akzentuierenden Oberstimme zusammen. Hierauf wechseln rein passagenartige Klavierstellen, die zum Teil scharfen regulären und gleichzeitig figurativen Akzent erhalten, mit kleinen Orchesterintermezzos, bis das zwiefache Akzentelement aufs neue in dem Takte:



anhebt und 8 Takte hindurch fortgesetzt wird. Dann kommen wieder Klavierpassagen 6 Takte mit scharfem, hierauf 4 Takte mit gemildertem Akzent. Die letzten lösen sich in das zweite Thema auf:



In diesem tritt nun die Begleitung ganz zurück, und die Deklamation der Oberstimme behält das alleinige Recht. Dies dauert aber nur sechs Takte. Schon im letzten derselben setzt auch in der Begleitung der Akzent auf dem vierten Viertel ein, setzt sich scharf im siebenten Takte fort, verstummt aber wieder im achten. — Diese Verhältnisse gehen gemischt und abwechselnd fort bis gegen Ende des Solos. Hier treten wieder ausschliesslich Klavierpassagen ein, die den möglichst brillantesten und schärfsten Akzent bis zum Schlusse beibehalten.

---

Die Akzentuation kennzeichnet den Spieler, und man kann sagen, dass sich in ihrer Art und Weise ein gewisser Stil ausprägt. Der eine Virtuos wird sich mehr auf Feinheit, ein anderer mehr auf Klarheit und Korrektheit, ein dritter auf machtvolle Kundgebung der Akzente legen. Zwar verlangt die absolute Objektivität die vollkommene Auslösung aller den Akzent betreffenden Aufgaben; aber die Individualitäten sind physisch und geistig doch verschieden. Die Klangfarbe der Akzente bleibt bei aller Vollendung der Schule doch eine subjektive, und ein grosser Reiz der Virtuosität liegt in der Verschiedenheit der geistigen und physischen Persönlichkeiten. (Man wird, will man die Stärkegrade der Akzentuationen abmessen, immer eine der in dem jeweiligen Stücke vorherrschenden Grundstimmung entsprechende, einheitliche Grundstärke der Akzentuation wahren müssen, die etwa dem Lokalton eines Gemäldes entspricht.) Wer hätte nicht den machtvollen Aufschwung der Akzente in der Lisztschen Schule, den pikanten Reiz tänzelnder Rhythmen in Th. Kullaks und der, Mendelssohnschen Bahnen Folgenden Spiel, den schönen deklamatorischen und regulären klaren Akzent Thalbergs, die edle Tonfülle A. Dreyschocks und seine im leisesten Spiel klar bleibenden zartsinnigen Akzente als charakteristische Spielweise der Künstler bemerken müssen. Die Rubinsteinsche Akzentuationsweise war, wie sein ganzes Spiel, hinreissend, von der feurigsten Kraft, der zartesten Poesie, in Einzelheiten aber mitunter nicht getreu, zuweilen selbst nicht formell schön. Seine genial-schöpferische Reproduktion erzwang manchmal dem ge-

wichtlosen Ton eine hervorragende Bedeutung. Hingegen konnte man sich keine proportionierteren Akzente denken, als in dem klar reflektierten Spiel Tausigs; keine grössere gedankliche Energie, als die Rhythmik Bülows sie aufwies (keine feurigere wie sie die Carreño, keine mehr stählerne wie sie D'Albert, der Grösste seit den Tagen Liszts, Bülows und Tausigs, besitzt). — Schliesslich darf die üble Gewohnheit (wie ihr leider namentlich durch unselbständigere Virtuosen der Liszt- und Leschetizkyschule gehuldigt wurde) nicht unerwähnt bleiben, irreguläre und stechende Akzente (sog. „Konzertton") eines nicht zu billigenden Virtuoseneffektes halber zu häufen. Das Effektvollste liegt im Wahren, nicht im Auffallenden.

---

# Fünfzehntes Kapitel.

## Vom Crescendo und Decrescendo. Von den aus dem vereinigten Inhalte der realistischen und idealistischen Musikanschauung für diese und ähnliche Vortragsweisen sich ergebenden Prinzipien.

Der Akzent hat das Tongemälde belebt. Klarheit, Verständigkeit, Übersichtlichkeit sind demjenigen Materiale mitgeteilt worden, welches in seiner spezifisch sinnlichen Qualität, ausser der Schönheit der Form, auch den Lebenslauf gewisser Seelenzustände so treu abspiegelt wie kein anderes. Zwei Bewegungen sind es, in denen der Atmungsprozess des Gefühls besteht, die, abgesehen von jedem Inhalt, alle Empfindung charakterisieren: das Herausdrängen aus der Brust und das sich Hineinnehmen in die endlosen Tiefen ihrer Welt. — Das Herausdrängen des Gefühls nach seinem Objekte — sei dieses der unendliche Himmel, oder die Weite der unbegrenzten Welt, oder ein bestimmter endlicher Gegenstand — gleicht dem Aufwogen, dem Andrängen einer Flut. Das sein Objekt in sich hineinnehmende Gefühl hat hingegen eine sich mehr beruhigende Bewegung, die namentlich, wo der Besitz des Gegenstandes errungen ist, sich bis zum normalen Zustande der Befriedigung in gleichmässigem Dahinströmen beschwichtigt. Das Leben des Gefühls ist ein Wogenspiel von Aufwallen und sich Beruhigen, von Hinausdrängen über die endlichen Schranken ins Unendliche und einem resignierten sich in sich selbst Befriedigen und Fügen unter die endliche Notwendigkeit.

Es wohnt nun der Tonkunst auch die Eigenschaft tief inne, den zuletzt angeführten Lebensvorgang des Gefühls, das Anschwellen und Abnehmen nachzubilden. Das Crescendo und Decrescendo sind die Mittel, die der Spieler anwenden muss, um dieses neue Element des musikalischen Inhaltes hervorleuchten zu lassen.

Die Lehre hat zu untersuchen, wo und wann die Idee des Kunstwerkes diese Schattierungen will und wollen muss, und die praktische Regel ergibt sich — da die mechanischen Bedingungen überwunden sind — hieraus von selbst.

Indes auch noch ein anderes Gesetz, als die blosse Nachbildung von Gefühlsprozessen, bestimmt den Verlauf des musikalischen Kunstwerks. Keineswegs ist die idealistische Auffassung der Tonkunst die allein berechtigte. In dem Organismus des Tonwerkes liegt ausser der Symbolik des Seelenlebens soviel des Sinnlichen, rein Formellen, ja plastisch Formellen, dass auch diese Faktoren zu Rate gezogen werden müssen, wenn es sich um die Aufstellung von Gesetzen für die in Rede stehende Seite des Vortrags handelt. — Die sich auf diesen Standpunkt stellende Anschauung, welche die realistische genannt wird, muss die Idee der Mannigfaltigkeit als das Prinzip anführen, welches das Crescendo und Decrescendo den bisherigen Färbungen hinzufügen lässt. Leugnet die realistische Anschauung den Gefühlsinhalt der Musik ab, so muss sie in ihr doch eine Darlegung von Kräften anerkennen, denen die Fähigkeit innewohnt, sich in einer Summe von Potenzen und Schattierungen zu offenbaren, unter denen die hier in Rede stehende ein vorzügliches Mittel der Abwechslung gewährt.

Unser Standpunkt, als der zwischen beiden stehende, hat beide Prinzipien zu umfassen. Allerdings ergeben sich die Regeln für Anschwellen und Abnehmen der Töne nicht aus einem allein; keins reicht aus für die Vielseitigkeit aller Fälle. Aber sie reichen sich beide die Hand, und wo sie nicht beide zugleich den Vortragenden leiten, ergänzt eins das andere.

Der Punkt, in welchem sie zusammentreffen, ist die Steigerung in dem Leben der Tonelemente und das Zurückgehen derselben zur Ruhe. Es gibt eine Summe von Momenten in der Musik, die, abgesehen von jeder Beziehung zu irgend welchen Lebenserscheinungen, in natürlicher Weise Erhebungen des ursprünglich ruhigen Keimes zum Aufschwunge von Entwicklungen ausdrücken, und andere, welche aus den letzteren die Rückkehr zur Ruhe bezeichnen. Die ersteren erhalten naturgemäss das Crescendo, die letzteren das Decrescendo. Diese Momente haben hinsichtlich ihrer Ausdehnung die unend-

lichste Verschiedenheit. Der Fortgang von einer Konsonanz zur Dissonanz kann in zwei nebeneinander liegenden Tönen bestehen; dies ist eine Steigerung kleinster Art. Es kann aber ein Motiv Seiten hindurch immer mächtiger, in immer neuem Lichte aufgezeigt werden. Hier würde ein Crescendo in grossem Umfange entstehen. Der Fortgang von der Tiefe in die Höhe ist eine Steigerung, die Rückkehr aus der letzteren in die erstere eine Abschwächung; jede kompositorische Entwicklung muss die Kontraste der Ruhe und Bewegtheit enthalten, selbst das kleinste Tonbild; es werden sich also auch im Sinne der Disposition und Gliederung Steigerungen und Abschwächungen nachweisen lassen. In der Harmonie, Rhythmik, Melodie und im Gedanken der kompositorischen Form liegen solche Momente. Ja, man kann noch weiter gehen; auch im Gegensatze der polyphonen und monophonen Schreibart sind dieselben begründet. Jede kann im Gegensatze gegen die andere eine Steigerung oder Abschwächung bezeichnen, und das Crescendo wie das Decrescendo wird eintreten müssen.

Die Idee der Steigerungen steht über den einseitigen Regeln der idealistischen und realistischen Anschauung, denn sie führt beide zusammen. Die idealistische nimmt nur das Moment des Reizes auf die Subjektivität bei dem Musikschönen mit hinzu und deutet ihre Regeln nach dieser Seite hin; die realistische nennt das Willkür und hält sich objektiver, nüchterner.

Es gibt nun aber noch Fälle, wo die Steigerung nicht unmittelbar nachweisbar ist, und doch Crescendo oder Decrescendo erfordert wird. Für diese muss eine der beiden Faktoren allein die Bestimmung übernehmen. Auf der einen Seite wird also ein bestimmter dramatischer Gedanke, welcher den Tönen zuerteilt wird, eine Art von rhetorischer Deklamation, welche individueller und genauer einen Inhalt in Tönen niederlegt, als diese in ihrer Allgemeinheit und für sich anzugeben vermögen, das Crescendo und Decrescendo erfordern. Ursprünglich ist solche Musik freilich mit einem Text gedacht. Aber auch abgesehen von Übertragungen dramatischer Musik auf das Piano, die zunächst sich der textlichen Vortragsweise anschliessen müssten, ist — besonders im Sinne der neuen Richtung — Musik denkbar, die von speziellen Vorstellungen dramatischer und lyrischer Situationen ausgeht. Und hier können sich Fälle ereignen, die nicht rein von formellen Gesetzen ihre Bestimmung des Vortrags erhalten. Umgekehrt wird noch öfter Musik vergebens eine Aufhellung über Vortrag aus ihrem symbolischen Zusammenhange mit dem Gefühlsleben suchen und rein nach

dem Prinzip der Mannigfaltigkeit und Abwechslung über die genannten Nüancierungen entscheiden. Will die idealistische Auffassung hier die Aufklärung auf ihre Weise herbeiführen, so wird es ihr zwar immer gelingen, wenn sie sich an die allgemeinsten Zustände des oben angeführten Gefühlsprozesses, an sein Aufwogen und sich Senken hält. Indes so allgemeine Anschauungen, die auf alles in der Musik passen, sagen zu wenig und geben der Willkür zu viel Freiheit. Wenigstens haben sie keinen Vorzug vor der realistischen Anschauung, die in solchem Falle mit ihrem Prinzip vollkommen ausreicht.

Wir haben diese Abschweifung in allgemeinere ästhetische Fragen hier in dieser Ausführlichkeit vorangeschickt, um bei Anführung der einzelnen Fälle nicht der Inkonsequenz hinsichtlich ihrer Herleitung schuldig zu scheinen. Andererseits mag das Besprochene als Allgemeingültiges auch für die noch kommenden Untersuchungen der übrigen Vortragsnüancen als Einleitung dienen.*)
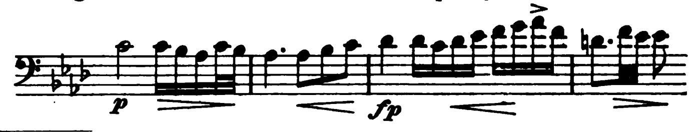
---

1. Jeder Übergang von tieferen Tönen zu höheren ist seiner ursprünglichen Idee nach eine Steigerung und erfordert das Crescendo.

Diese Regel bezieht sich auf Passagen wie auf Melodien. Die in die Höhe führenden Schritte der letzteren oder die aufsteigende Figuration der Passagen haben sehr verschiedene Ausdehnung. Die genannte Vortragsart findet sowohl bei kleinen als bei grossen, ja grössten Dimensionen ihre Anwendung. Ist der Zug in die Höhe auf eine grosse Strecke verteilt, so sind die einzelnen Teile desselben, die gleichfalls momentane Steigerungen enthalten, auch mit Crescendo zu versehen. Die Steigerung im Ganzen muss aber vorherrschen, und sind deshalb die einzelnen Anschwellungen ebenfalls in einem Verhältnis der Zunahme abzumessen. Die Senkungen von der Höhe in die Tiefe sind decrescendo vorzutragen.

Beispiele:

Adagio aus Beethovens Sonate op. 27 Nr. 1.




*) Zum Verständnis der Dynamik (Nüancierung, Akzentuierung) des Klavierspiels ist H. Riemanns hochbedeutendes Werk „Dynamik und Agogik" (D. Rahter) und H. von Endes auf diesem fussendes Büchlein „Dynamik des Klavierspiels", Köln 1899 (mit zahlreichen, gutgewählten Notenbeispielen) heranzuziehen, das Riemanns metrische-, rhythmische- und Phrasierungs-Systematisierungen übernimmt.
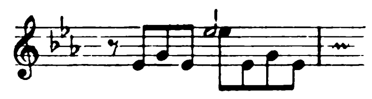
Finale derselben Sonate:



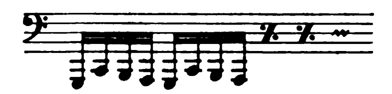

Das Thema des ersten Satzes der Sonate pathetique op. 13 hat für die Crescendos treffende Beispiele. Selbstverständlich ist folgender Gang seines Herunterfallens halber decrescendo:



Ein langes Crescendo findet in der weiteren Stelle derselben Sonate statt:



Dasselbe hat im zehnten Takte seinen Gipfelpunkt, und hat der Spieler seine Kräfte wohl zu berechnen. Damit keine Ermüdung oder Überanstrengung sichtbar werde, ist in solchen Fällen ganz piano zu beginnen und die Kraftzunahme mit grosser Mässigung einzurichten. — In noch höherem Grade gilt dies im II. Teile des I. Satzes der Beethovenschen C-dur-Sonate op. 53 von der Stelle, welche nach dem Thema überleitet, in welcher der Bass folgende Figur hat:



Hier ist ein Crescendo auf 14 Takte zu berechnen, in welchem zwar nicht kontinuierlich gesteigert wird, da die rechte Hand ihre kurzen Phrasen im einzelnen zunehmen lässt, und jede neue wieder piano einsetzt. Im ganzen muss aber doch die oben bezeichnete Steigerung so ausgedrückt werden, dass die einzelnen Crescendos immer stärker werden.
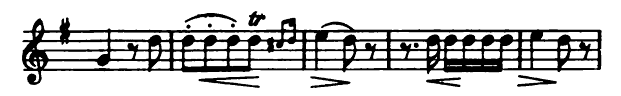
Bei Sätzen, welche eine brillant figurierte Begleitung haben, ist die letztere neben der Melodie, häufig sogar im Vordergrunde vor der letzteren, mit den in Rede stehenden Nüancen zu versehen (Chopin op. 10 Nr. 12). Steht das Thema aber in der ersten Linie des Reizes, so muss die Begleitung unter-

geordnet behandelt werden und sich nur hier und da mit ihrem psychischen Lebenszeichen hindurchdrängen. In den meisten Fällen schmiegt sie sich dem Vortrage des Themas in allen Nüancierungen an. Ist sie ganz schwacher und folienartiger Hintergrund, so enthält sie sich jeden Vordrängens und geht nur bei dem höchsten Aufschwunge der Melodie ein wenig mit in den Ausdruck der Leidenschaft ein. Sonst bleibt sie in einförmigem piano. —

2. Wiederholen sich einzelne Töne, Figuren, Motive, selbst melodiöse Wendungen zu mehreren Malen auf derselben oder auf einer nicht erheblich sich verändernden Tonhöhe, so sind solche entweder crescendo, oder abwechselnd crescendo und decrescendo vorzutragen. Der Ausdruck kann dies häufig in der ursprünglichen Vorstellung des Komponisten erfordern; anderenfalls ist die Monotonie solcher Stellen durch die gegebene Regel zu mildern. — Die letztere behält oft selbst bei Begleitungen ihr Recht.

Beispiele:

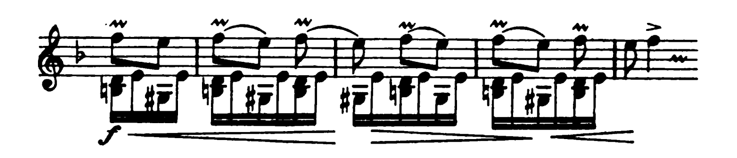
Beethoven op. 14.



Lang aushaltende Triller auf einem Tone gehören ebenfalls hierher, wie z. B. der am Ende der Cis-moll-Sonate, welcher abwechselnd crescendo und decrescendo vorgetragen werden kann.
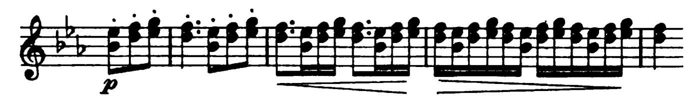
Noch anschaulicher ist das Beispiel des Beethovenschen Trauermarsches op. 26, in welchem die Melodie über sechs Takte hindurch auf einem Tone steht, im fünften Takte aber nach Vorschrift ein Crescendo erhält, das im sechsten wieder in piano übergeht.

Ebenso gehört hierher die Stelle im Finale von Beethovens D-moll-Sonate, welche in folgender Weise vorzutragen ist:
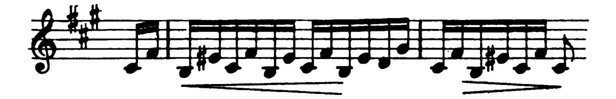


Ferner:

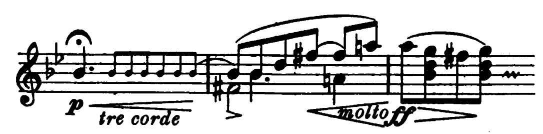
Beethoven Bagatelle Nr. 1.




Analoge Stellen enthält das Finale von Mendelssohns Fis-moll-Phantasie, z. B.



Schumanns Fis-dur Romanze verlangt dieselbe Klangschattierung in dem wiederholten cis am Schluss, um so mehr als das zarte, träumerische Verhallen dadurch besser zum Ausdruck kommt. (Reich an solchen „sprechenden" oder rezitativähnlichen wiederholten Tönen ist namentlich Liszts Klaviermusik. Ein gutes Beispiel bietet auch die Stelle in Griegs grosser Ballade op. 24 [S. 11]):




3. Der Zug nach dem Dissonierenden und die Ausbreitung des letzteren selbst in grösserer Dimension, oft aber auch eine nur momentane Äusserung der Dissonanz, erhalten das Crescendo; in anderen Fällen gerade umgekehrt das Decrescendo. Die letzteren ergeben sich da, wo die Spannung in einem feinen Kolorit, in einem tiefinnerlichen, zartmelancholischen Pathos unterhalten wird. Das Crescendo ist mehr der naturwüchsige Ausdruck in kräftigerem Sinne. — Diese Regel hat mit der Akzentregel des vorigen Kapitels Ähnlichkeit, sowie denn überhaupt der deklamatorische Akzent oft der Vermittlung und der Vorbereitung durch ein Crescendo bedarf.

Die bei Gelegenheit des Akzentes angeführte Einleitung der Chopinschen Polonaise op. 22, sowie die Einleitung des Schubertschen Liedes „Der Wanderer" (vgl. die Transskription von Liszt) enthalten treffende Beispiele. In vielen Fällen verbindet sich mit der Bewegung nach einer Dissonanz zugleich die Richtung in die Höhe, und ist dann das Crescendo in doppelter

Tonfülle zu geben. Oft erfordert schon die kleinste Ausdehnung einer solchen Tonfolge den bezeichneten Ausdruck, wie z. B. in der D-moll-Sonate von Beethoven op. 31, Mittelsatz:



Für eine leise Tongebung der dissonierenden Harmonie findet sich ein Beispiel am Ende des zweiten Stückes des Mendelssohnschen oeuvre posth. „Zwei Klavierstücke" (Leipzig bei Barth. Senff); ferner im vorletzten Akkorde des Mittelsatzes der F-moll-Sonate op. 57. Das pianissimo dieses Akkordes leitet charakteristisch die Stimmung aus ihrer erschöpften Resignation mit leiser Schmerzensmahnung zu stürmender Bewegung zurück.
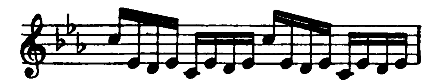
4. In vielen, besonders in grösseren, ernsteren Kompositionen hat der Teil, welcher sich mit der Durcharbeitung eines Gedankens in verschiedenen harmonischen Verhältnisstellungen oder in kontrapunktischer, fugenartiger Weise beschäftigt, seinem allgemeinen Charakter nach Unruhe, Aufregung, zum Inhalt. Seiner Ausdehnung halber wird ein einziges Crescendo nicht gut möglich sein, sondern es wird eine Abwechslung von Crescendo und Decrescendo eintreten. Überwiegend wird aber die erstere Tonfarbe anzuwenden sein, in manchen Fällen sich gegen Ende erst das Decrescendo einstellen. Ein treffliches Beispiel für ein lang sich hinstreckendes Crescendo enthält der Durchführungsteil vom I. Satz in Schumanns G-moll-Sonate.

Auch gehören hierher alle Fälle, die nur in geringerer Ausdehnung eine Wiederholung desselben Motivs oder Gedankens in ruhigeren Teilen einer Komposition behufs einer Überleitung zu anderen Gliederungen enthalten. In solchen wird sich — allerdings mit Rücksicht auf den allgemeinen Charakter — ein Decrescendo ebensogut wie ein Crescendo rechtfertigen lassen. Eins von beiden muss aber der Abwechslung wegen eintreten. Das Crescendo spannt direkt die Erwartung, das Decrescendo indirekt, indem es das Ende eines Gedankens bezeichnet, oder ein Abschiednehmen, ein sich Entfernen, wonach aber der Eintritt von etwas Anderem in Aussicht gestellt wird.

Überhaupt ist auch die malerische Wirkung beider Nüancen an rechter Stelle zu beachten. Das Crescendo bezeichnet oft ein sich Nähern, ein Hereinbrechen von Kräften und Mächten; das Decrescendo haucht den wehmütigen Zug des Verscheidens,

des Ausatmens, oder des Hinweggehens, das immer weitere und weitere Entschwinden eines Objekts in das Tonbild. Die Musik ist das romantische Kaleidoskop, das in seine schönen, rätselhaften und dunklen Spiegelflächen Gefühlserinnerungen aus wirklichen Lebenserscheinungen bereitwillig aufnimmt und mit seinen eigenen Bestandteilen mischt.

5. Auf dem realistischen Boden der Abwechslung steht das Prinzip, auch solchen Stücken, die ohne sonderliche Abstufungen der Höhenlage sich mit einer egalen Tonbildung benügen könnten, durch das crescendo und diminuendo Leben und Wärme zu geben. Man denke z. B. an das Präludium aus dem „Wohltemper. Klavier“:
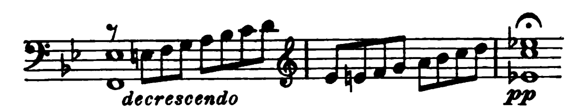


an viele Stellen im Finale des italienischen Konzerts und der Suitensätze S. Bachs. Ähnliche Rücksichten werden für die Durchführungsteile mancher Sonatensätze, sowie für viele Fugen auf den Vortrag bestimmend wirken, insoweit sich weder aus der Steigerung der Tonhöhe, noch aus der Zahl der Stimmen anderweitige sichere Anhaltspunkte ergeben. So würde z. B. der erste Teil von Mendelssohns E-moll-Fuge bis zum G-dur-Abschluss ermüden, wenn der Spieler das Thema schablonenmässig mit der blossen Steigerung zum höchsten Ton vortrüge; es müssen Nüancen von weitergreifender Bedeutung hineingelegt werden, trotzdem keine einzelne bestimmte Stelle dieselben mit Notwendigkeit erfordert.

6. Die bisherige Anschauung bedarf jetzt einer Erweiterung. — Der Begriff der Steigerung fordert zwar ursprünglich eine unmittelbar in die Sinne fallende Zunahme der Kräfte; dies ist aber eben nur eine für die erste Anschauung bestehende Annahme. Jede Entwicklung einer Idee ist Steigerung. Diese bei weiterem Denken sich ergebende Wahrheit modifiziert die ursprüngliche Anschauung, von der hier ausgegangen wurde, so, dass das Decrescendo ebensogut in den Begriff der Steigerung aufgenommen werden kann, als sein Gegenteil, indem es ja auch notwendiger Durchgangspunkt in der Entwicklung ist. — Dieser Umstand motiviert einige Ausnahmefälle von den bisherigen Regeln, die für einen feiner ausgebildeten Vortrag häufigere Anwendung finden.
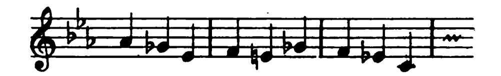
Es ereignet sich nämlich nicht selten, dass aufsteigende Bewegungen decrescendo, absteigende crescendo vorgetragen werden müssen.

Dieser Fall erklärt sich, wenn man will, recht gut aus dem Stärkeverhältnis der Töne, das, wenn die Bewegung in höhere Regionen steigt, ebensowohl eine Abnahme als Zunahme bezeichnen kann. Das Höhere, Weiblichere, Zartere, ist ja auch das Schwächere; das Tiefere, Männlichere, Dämonische, ist das Stärkere. Es kommt also entweder auf den Totalgeist der Komposition, oder bei einer mehrdeutigen Auffassung derselben auf die Subjektivität des Spielers an, um die Phantasie in die eine oder andere Richtung hinüberzuleiten. Der Geist des Ganzen oder das Prinzip der Abwechslung haben über die Zulässigkeit solcher Auffassungen zu entscheiden. — Wir unterscheiden zwei Hauptfälle:

a) Wo ein Abschnitt zu Ende geht, der sich in stürmischem Drängen und Treiben bewegt und eine Abschwächung verlangt, wird selbst die entschiedenste Höhenbewegung seines Schlusses ein Decrescendo erfordern. Ein treffendes Beispiel gibt das Ende des Durchführungsteiles der Beethovenschen B-dur-Sonate op. 22 im ersten Satz:




Für ein abwärts gehendes Crescendo gibt Beethovens C-moll-Sonate op. 10 im Durchführungsteil des ersten Satzes ein Beispiel, wo die linke Hand mit folgenden Noten eintritt:



Es muss hier bemerkt werden, dass der Abschluss einer Komposition oder eines Teils derselben niemals indifferent, sondern stets in einer besonders angeregten Weise aufzufassen ist. Eine Spannung besteht immer und drückt sich entweder im Crescendo oder Decrescendo aus.

b) Die in Rede stehende Vortragsweise kann auch als besondere Nüance bei verschiedenen anderen Höhen- oder Tiefenbewegungen angewendet werden, am häufigsten wohl so, dass steigende Passagen am Anfange crescendo und gegen Ende decrescendo vorgetragen werden. Abgesehen von dem oben angedeuteten Prinzip der Abwechslung, welches zuweilen derartige Auffassungen ebenso zulässt, wie die normale vorher in Nr. 1—5 erörterte Darstellungsregel, liegt ein eigentümlicher Sinn in solchem Vortrage. Eine natürliche, zum Ausbrechen

berechtigte Kraft mildert sich plötzlich in ihrem Drange. Dies ist ein Zug von Grazie und Feinheit, der sich in allen Fällen da anwenden lässt, wo das ganze Werk mehr Eleganz und Zartheit atmet als Grösse und Kraft, also in Notturnos, bei modernen Gedanken, die mehr raffinierte Kultur und Glätte aufzuzeigen haben. Aber auch klassische Werke werden sie zuweilen nicht ablehnen dürfen, wo ein besonders feiner, lieblicher Inhalt vorliegt. Das Maasshalten im Losbrechen einer Kraftäusserung, deren Richtung der Hörer erraten kann, hat den Vorteil des Edlen, Ungewöhnlichen vor dem Natürlichen, das zuweilen solcher Vortragsweise gegenüber als das Ordinäre erscheint. — Man muss nun auch hierin nicht zu weit gehen, der modernen Sitte namentlich nicht zu viel einräumen, die zuweilen mehr auf gesuchten, hyperfeinen und manierierten Vortrag ausgeht, als auf das Gesunde, Wahre.

Leitet eine steigende Passage zu einem Gedanken über, der eine besondere Zartheit im Vortrage beanspruchen darf, so ist das Abschwächen derselben in der Ordnung.

Beispiele:

Ein nicht geringer Teil der Hummelschen Koloraturen im Larghetto op. 18, oder in den Mittelsätzen seiner Konzerte wird diesen Vortrag gestatten. Hummel ist so recht der Komponist der Frühromantik, dessen vorwiegend brillant-anmutiger, aber noch keineswegs flacher Inhalt diese Wendungen der Zartheit, man könnte sagen, Zärtlichkeit, gestattet. Wir führen absichtlich die früher zitierte Stelle an, die nunmehr auch diese Schattierung erhalten kann:

Hummel op. 18.
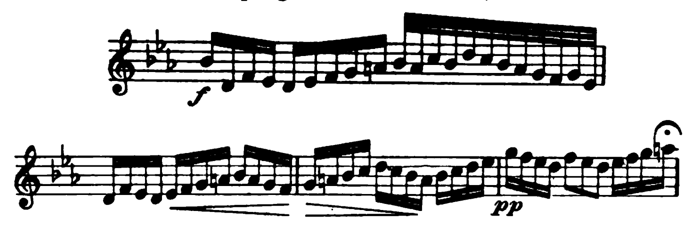



Folgende Stellen erhalten wegen der Übertretung zu leisen Gedanken das Decrescendo:

Beethoven op. 10 Adagio molto.



Beethoven op. 31 Es-dur-Sonate, erster Satz.




Diese Andeutungen für eine der allerwichtigsten Färbungen des Vortrags mögen genügen. Ganz erschöpfen lässt sich das Kapitel wohl kaum. Aber die angeführten Hauptgründe einer geschmackvollen Abwechslung, einer verständigen Symbolisierung von Gefühlsregungen, geleitet von dem Allgemeingeiste und dem einheitlichen Charakter der Komposition, bleiben wohl ausreichend, wenn ihre Gültigkeit auf alle Einzelfälle auch nicht bis zu Ende verfolgt werden kann.

---

# Sechzehntes Kapitel.

## Das Accelerando und Rallentando.

Die im vorigen Kapitel erörterten Vortragsschattierungen bezogen sich auf die Veränderungen der Kraft. Denselben entsprechen in bezug auf die Zeit das Rallentando und Accelerando, zu denen wir jetzt übergehen. Es bedarf kaum der Bemerkung, dass die begrifflich hiervon nicht unterschiedenen Ausdrücke wie Ritardando, Stringendo usw. keiner besonderen Besprechung bedürfen, sowie denn auch im Vorhergehenden die mit Crescendo und Decrescendo identischen Wörter nicht einzeln namhaft gemacht wurden. Es kommt bei der ganzen Vortragslehre auf begreifliche Anschauung an; es genügt nicht mehr die Vorschrift, der Spieler solle die Ausdrücke des Komponisten beachten und danach vortragen. Er soll mit dem letzteren mitschaffen und empfinden, und steht er ihm auch nicht an produktiver Phantasie gleich, so soll er an ästhetischer Kritik sich ihm ebenbürtig zeigen. Die letztere ist ein gesondertes Recht jeder persönlichen Bildung und von der Naturkraft schöpferischer Phantasie zu unterscheiden.

Die dem vorigen Kapitel vorangeschickte Einleitung gestattet, die jetzt in Rede stehenden Nüancierungen kürzer zu

behandeln. Ihre Anwendung hängt ebenfalls von formellen und inhaltlichen Bestimmungsgründen ab.

Das Accelerando ist im allgemeinen nicht so oft zulässig, als das Ritardando. Die Gründe werden sich aus dem folgenden ergeben.

Die Bestimmungsursachen für beide sind, wie bemerkt, äusserlicher oder innerlicher Art. Entweder drückt der Inhalt einer Stelle Gefühlsbewegungen aus, die ein Langsamerwerden oder ein Beschleunigen fordern, oder die äusserliche Struktur der Komposition macht eine derartige Abweichung vom gleichmässigen Tempo notwendig. Das Prinzip der Abwechslung rein aus Gründen des sinnlichen Reizes würde sich gleichfalls den äusserlichen Motiven anschliessen.

Was den Inhalt betrifft, so sei es gestattet, hier Worte von Czerny aus dessen Pianoforteschule op. 500 (III. Teil, S. 25) anzuführen.*) Für das Rallentando macht er folgende Eigenheiten der bezüglichen Stellen als Bestimmungsgründe namhaft: Sanfte Überredung, leise Zweifel, unschlüssiges Zaudern, zärtliche Klage, ruhige Hingebung, Übergang aus einem aufgeregten Zustand in einen ruhigen, überlegende oder nachdenkende Ruhe, Seufzer und Trauer, Zulispeln eines Geheimnisses, Abschiednehmen usw. Für das Accelerando führt er an: Plötzliche Munterkeit, eilende oder neugierige Fragen, Ungeduld, Unmut und ausbrechender Zorn, kräftiger Entschluss, unwillige Vorwürfe, Übermut und Laune, furchtsames Entfliehen, plötzliche Überraschung, Übergang aus einem ruhigen Zustand in einen aufgeregten usw.

Zur näheren Berichtigung muss hinzugefügt werden, dass die Aufzählung solcher aus dem Leben sich in den Tönen abspiegelnder Vorgänge nicht erschöpft werden kann. Czerny gibt nur einige Beispiele. Es ist in kurzem nur das festzustellen, dass die symbolisierende Kraft der Töne Gefühlsvorgänge und Lebensereignisse andeutet, welche auf der einen Seite ein Innehalten der Bewegung, auf der anderen ein Beschleunigen derselben gestatten und wünschenswert machen. — Da aber das Material nicht frei von sehr erheblichen sinnlichen Ansprüchen ist, so darf die Einheit des Rhythmus im Ganzen durchaus nicht zu sehr der Veränderung unterworfen werden. — Die Tonmaterie muss ihre rhythmische Plastik, neben aller poetischen

*) Ein auszugsweiser Abdruck seiner in 14 Regeln zusammengefassten Ausführungen mit Notenbeispielen bei Christiani, a. a. O. S. 219 ff. Ebendort ein solcher über unsre beiden musikalischen Begriffe aus M. Lussys „Traité de l'expression musicale", Paris, Sandoz & Fischbacher 1873 auf S. 230 ff., denen als dasselbe Gebiet berührend dieses Verfassers „Le Rhythme musical" (1883, 3. erweit. Aufl. 1897) anzureihen wäre.

Inhaltlichkeit, bewahren. Es muss also im Ganzen taktische Einheitlichkeit herrschen, und die hier in Rede stehenden Nuancierungen haben eine etwas geringere Anwendbarkeit als die im Vorigen namhaft gemachten. Damit ist aber nicht gesagt, dass sie in ihrem engeren Kreise nicht ein wesentliches Moment der musikalischen Schönheit ausmachen. Namentlich ist das Rallentando von so ausdrucksvoller Bedeutung, dass es fast in keinem Werke fehlt. Selbst die kleinste Komposition hat ein Plätzchen, wo es hinpasst. — Wir gehen zu den Hauptfällen über, in denen zuvörderst das Rallentando angewendet wird.

1. Jede Note, die in der Deklamation melodiöser Reihen mit besonderem Inhalte vorgetragen wird und vermöge ihrer in den beiden vorigen Kapiteln besprochenen Stellung ein Anrecht auf höhere Bedeutsamkeit hat, erhält ein Rallentando. Der rhythmische Zug des Ganzen ist für die Ausdehnung desselben bestimmend. Herrscht eine gewisse Regularität und Präzision des Metrums vor — ist das Tempo nicht zu langsam — so wird auch das Zögern mässig, im Verhältnisse ausgeführt. Bei getragenen Sätzen, in denen schon das Tempo ein gewisses Zerfliessen des Metrums in das Element ausdrucksvoller Rezitation bezeichnet, herrscht grössere Freiheit für das Rallentando. Der Totalcharakter ist also massgebend. Häufen sich Koloraturen, und machen solche auch ihrerseits dem Metrum seine Präzision streitig, so wird die bezeichnete Schattierung ihre allergrösste Freiheit erhalten. Das Rallentando ist also im allgemeinen genau im Verhältnisse zum Tempo, Charakter und zu den metrischen Ansprüchen eines Stückes zu halten. Oft hat es nur eine momentane Geltung. Ein einzelner Ton im Crescendo und Decrescendo, mit welchem letzteren es sich am häufigsten verbindet, wird angehalten. Kein Thema, keine Kantilene, kein Lied ohne Worte kann ohne diese Beihilfe des Rallentando wirksam vorgetragen werden. Der angehaltene Ton wird bedeutsamer, inhaltvoller, er prägt sich tiefer dem Gehör ein, das Gefühl nimmt ihn in seine innersten Räume auf. Diese Art des Zögerns symbolisiert die Innigkeit, die Eindringlichkeit, die Wärme der Deklamation.*)

Bei getragenen Kantilenen wird sich das Rallentando am häufigsten auf einem dem Ende näher gelegenen Tone anbringen

*) Die Benennung rallentando oder accelerando für einen Ton ist uns heute mit Recht in mehr logischer Weise als tenuto (ten.), d. h. kurzes Verweilen auf einer Ausdruck verlangenden Note, meist inmitten des Satzes, bzw. fermata (𝄐), d. h. längeres Verweilen meist am Ende einer Phrase, Passage u. dgl. vertraut. Als allgemeine Zeitdauer einer Fermate kann etwa der doppelte Notenwert in langsamer Bewegung, der 3—4 fache in schneller bestimmt werden.
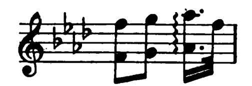


lassen. Weben sich Passagen dazwischen, so muss der Spieler den Ton herausfinden, welcher entweder den Hauptpunkt der gesanglichen Momente bildet, oder inmitten leerer, rein dekorativer Rouladen das einzige gesangliche Atom ist, welches den materiellen Passagenreiz mit dem Hauche des Ausdrucks anweht. Oft erhebt ein einziger gehaltener Ton eine sonst inhaltlose Masse in die Sphäre des Ausdrucks, in der sich, um der Einheit mit den übrigen Elementen willen, die Passage gleichfalls halten muss.

Bei der Anwendung des Rallentando ist auch auf den Stil der Komposition Rücksicht zu nehmen. Es ist mit dem Zögern immer etwas Sentimentalität verbunden, aber diese hat ihre verschiedenen Grade. Beethovens Sentimentalität ist selbst in ihrer weichsten Gestalt eine kraftdurchdrungene und bedarf im allgemeinen weder vieler, noch sehr ausschweifender Verzögerungen. Das Gleiche gilt von Seb. Bach. Die weiche Zerflossenheit (Fieldscher und namentlich) vieler Schumannschen Kantilenen würde dagegen mit dem Ritardando auch ihr wesentlichstes Ausdrucksmittel verlieren. Ebenso verträgt Chopin die Tempoveränderung in hohem Maasse.

Ein Allegro gewährt dem Ritardando meist geringeren Spielraum als ein Adagio. Des Ausdrucks halber wird sich im zweiten Thema von Sonaten und Konzerten, bei Passagen, welche zu solchen Kantilenen überleiten, eine Stelle dafür finden.

Beispiele:

Das Mendelssohnsche Thema zu den Variations sérieuses hat seines festen rhythmischen Gepräges, seines einheitlichen Metrums halber kein Rallentando. Das Thema der Beethovenschen As-dur Sonate op. 26 hat ebenfalls einen zu präzisen Gang, als dass es vieles Rallentando zuliesse; das letztere würde eine wohlfeile Zugabe zu der gedankenvollen Sentimentalität dieser Melodie bilden. Höchstens dürfte sich im Mittelteile die Stelle



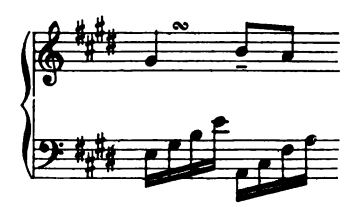
dazu eignen, und auch in dieser könnte nur as ein wenig verlängert werden.

Etwas sentimentaler ist das Adagio in der C-moll-Sonate op. 10, und werden hier Haupttöne häufiger verlängert werden können. Es darf freilich nur wenig sein, und könnte man überhaupt zwischen den kaum — und den mehr bemerklichen
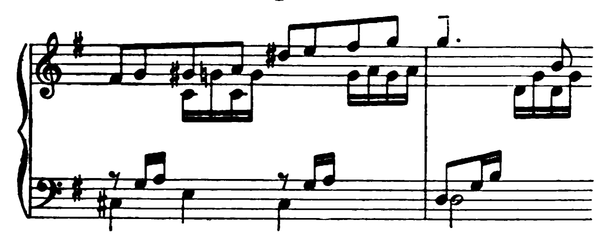
Rallentandos unterscheiden. Solch ein unmerkliches Anhalten kann sich gleich im Anfange jenes Adagios anwenden lassen:



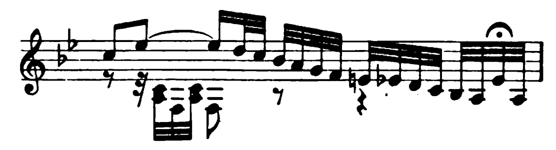
Mendelssohn gibt im ersten Liede ohne Worte eine Deklamation, in welcher der Nachbildung des Vokalen halber bedeutsamere Anhaltepunkte zulässig sind, z. B.
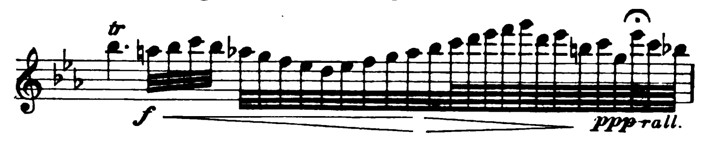


Gleiches gilt von dem höchsten Tone folgender Stelle aus dem ersten Stück im fünften Hefte der Lieder ohne Worte. Der auf g fallende Bass d hält zugleich mit an.
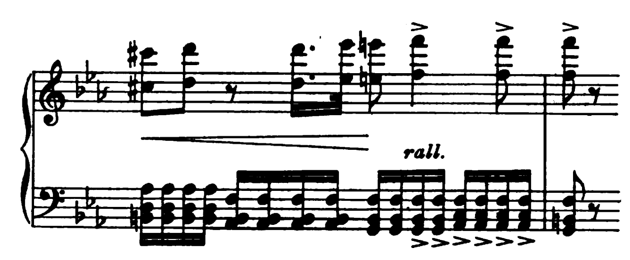


Folgende mehr dekorative Stelle in Beethovens Adagio aus der D-moll-Sonate erhält im vorletzten Tone es ein Rallentando und mit demselben die ausdrucksvolle Bedeutung, deren sie zur Überleitung in das Thema bedarf:
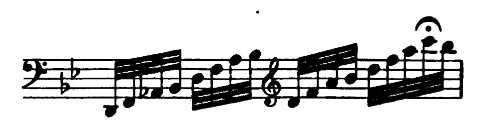


Die Hummelsche Stelle aus seinem op. 18 finde hier zum dritten Male die Angabe des Vortrages, der nun erst vollendet ist:



Verbindet sich mit dem Rallentando ein Crescendo, so wird der Ausdruck der Bedeutsamkeit doppelt herbeigeführt; besonders werden Momente der Grösse, Erhabenheit dadurch wirksam vorgetragen, z. B. die Einleitung der Sonate Pathétique gegen Ende:




Im Finalsatz der Sonate in B op. 22 von Beethoven wird in folgender, sonst leer dekorativer Passage der oberste Ton c der Überleitung in das Thema halber lange aufgehalten:



2. Das Rallentando wird ferner da angewendet, wo ein Gedanke zu Ende geht: also entweder am Schlusse eines Tonstückes oder bei solchen Abschnitten, die eine wesentlichere Gliederung desselben bezeichnen. Am wirkungsvollsten ist es, wenn solch ein Ausgehen eines Gedankens gleichzeitig als Überleitung zu einem neuen Gedanken (z. B. zum zweiten Thema), oder gar zur Rückkehr in ein früheres Thema dient. Aber auch wo ein anderes Tempo, oder irgend etwas von Wichtigkeit sich im Flusse des Tonstückes einreiht, wird sehr häufig, durch ein vorausgehendes Zögern, die Aufmerksamkeit darauf hingeleitet. —
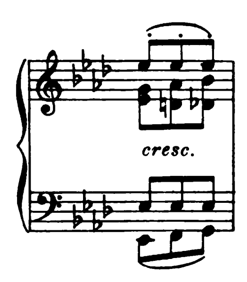
Derartige Bestimmungsgründe des Rallentando sind vorwiegend formellen Ursprunges, werden aber von der Psyche auch in die Gefühlssphäre herübergenommen. Ein wehmütiges Abschiednehmen, jener Gefühlszug, der so gern in der Stimmung einen Platz einnimmt, wird immer durch das Ausgehen eines Gedankens angedeutet. —

Die in dieser Allgemeinheit gefasste Regel umschliesst die von Czerny aufgeführten einzelnen, nicht nach Begriffen geordneten Fälle in sich, und bedarf es hier keiner gesonderten Aufzählung. Oft genügt das Anhalten eines einzigen Tones, um den folgenden Gedanken angemessen anzukündigen. Dieses wird

besonders bei Werken Geltung haben, die in dem rhythmischen Bau präziser entworfen sind; das in der vorigen Nummer zuletzt angeführte Beispiel aus der B-dur-Sonate enthielt einen hierher bezüglichen Fall. In anderen Kompositionen, die in weit hingegossenem Wurfe eine freiere Natur haben und nicht so präzis in der Rhythmik gehalten sind, also z. B. in Konzerten, Phantasien, Adagios usw., wird die Ankündigung des neuen Gedankens oft ein sehr lang ausgedehntes Rallentando erfordern. Es ist hier nur an Hummels A-moll-Konzert (erster Satz) zu erinnern, in welchem das zweite Thema auf diese Art eingeführt wird (oder an Griegs A-moll-Konzert [erster Satz], in dem das starke Rallentando freilich nur wenige Akkorde in Anspruch nimmt). Der Spieler hüte sich in solchem Falle aber vor einem zu frühen Übergehen in die Zögerung, da er sonst leicht ermüdend wirkt. — Auch kurze Sätze, die einen sehr freien Rhythmus haben und rezitativischen Inhaltes sind, werden häufiger das lang hingedehnte Rallentando anwenden können, z. B. die chromatische Phantasie von Bach. Lange Triller und Kadenzen werden es ebenfalls in der Regel gegen Ende vertragen. — Die Wirkung klarer Gliederung und Absonderung ist immer so wohltuend, dass selbst lange Passagen in einem sonst gedrängten rhythmischen Bau, wenn sie in eine neue Figur oder in einen ruhigeren Abschluss überleiten, kurz zuvor an irgend einem dazu passenden Einschnitte ein wenig, und sei es ein Minimum, anhalten dürfen.

Ausser den bereits angeführten Beispielen genüge es nur, wenige noch zu zitieren, da die Mehrzahl zu ausgedehnt ist, um hier Raum finden zu können. Nur eine Bemerkung sei noch gestattet. Es ist keineswegs erforderlich, dass jedesmal beim Ausgehen eines Gedankens, oder beim Überleiten zu einem neuen, ein Rallentando angebracht wird. Die Sonate Pathétique im ersten Teil, die Cis-moll-Sonate im dritten Satz würden ihre Kraft und Präzision durch die immer etwas sentimentale Färbung des Rallentando einbüssen. Der Totalcharakter ist allemal die höchste Instanz, welche über einzelne Vortragsweisen entscheidet.

Das Thema der As-dur-Sonate op. 26 hatte, wie die erste Nummer besagte, nur spärliche Rallentandos für den Ausdruck, und wurde eins eigentlich nur als zulässig bezeichnet. Hinsichtlich der Formgliederung wird indes noch ein zweites hinzukommen müssen; wir wählten absichtlich dieses Beispiel, um die Unterschiede in der Bedeutung des Rallentando dicht nebeneinander vor Augen zu haben. — Das zweite findet sich in dem Takte, der vom Mittelteile in die Wiederkehr des ersten Teiles zurückleitet:
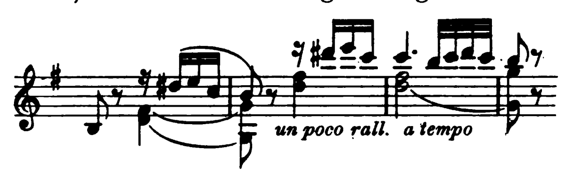



Der ganze Schluss des Themas der E-moll-Sonate op. 90 im ersten Satze geht 3—4 Takte hindurch zögernd. — Diese Sonate hat überhaupt einen so poetisch rezitierenden Inhalt, dass sie häufiger von dieser Schattierung Gebrauch macht, als z. B. die C-moll-Sonate op. 10 im ersten Satze; die letztere ist so formfest gefügt, dass sie höchstens in den zwei letzten Takten des ersten und zweiten Teiles ein geringes Anhalten zulässt.

Zuweilen treffen Ursachen des Ausdrucks und der Gliedscheidung zusammen und gestatten das Anhalten von Noten selbst in Sätzen, die sonst frei von jedem sentimentalen Zusatz bleiben können. Dieser Fall trifft mehrere Male im Finale der D-moll-Sonate von Beethoven zu, z. B. am Ende des ersten Teiles, beim Übertritt des Durchführungsteiles in das Thema in B-moll, bei der Rückkehr in dasselbe Thema in D-moll usw. z. B.



Keineswegs ist allemal das Ende von Kompositionen rallentando. Im Gegenteil schwingt sich bei grösseren Werken die Kraft hier gerade zu höchster Energie auf. Es kommt auch da auf den universellen Charakter an. — Aber in Kompositionen von so ruhigem Inhalte, wie Satz I der G-dur-Sonate op. 14 von Beethoven, wird ein leises Zögern angemessen sein:




Es wäre nun noch über das Rallentando zu sprechen, welches mit dem Accelerando in unmittelbarer Folge wechselt. Dieser Besprechung aber muss die der zuletzt erwähnten Vortragsart vorangehen.
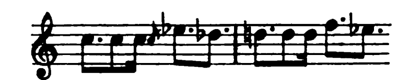
Das Accelerando wird wie das Rallentando durch innerliche und äusserliche Gründe geboten. Jene bestehen in lebendigem Aufschwunge der im Tonwerke ausgedrückten psychischen Bewegung in einer Steigerung der Gefühlstätigkeit oder desjenigen Lebensbildes, das in den Tönen vorgeführt wird. Die äusserlichen Gründe betreffen den Reiz der Abwechslung oder die Brillanz in der sinnlichen Wirkung. Der eine formelle Grund, welcher das Rallentando als Mittel der Gliedscheidung einer Komposition wünschenswert machte, fällt für das Accelerando weg. Das Ausgehen eines Gedankens wird passender durch Anhalten als durch Beschleunigen bezeichnet. Die metrische Regularität tritt hierbei mit bestimmend ein; dem Gefühle ist es willkommener, die zugrunde liegende Maasseinheit sich allmählich auflösen, als sich zusammendrängen zu sehen. Das letztere passt für Abschlüsse ganzer Sätze wohl, aber nicht für das Übergehen eines Gedankens in den andern. Die empfangende Subjektivität würde in solchem Falle leicht die Neigung zum Accelerando für Taktunsicherheit halten, da sie vor allem Ruhe und Besonnenheit in der Darlegung der einzelnen Teile beansprucht. Zudem wird der vom Rallentando symbolisch angedeutete Inhalt, nämlich Ausdruck, Innigkeit, Wehmut, Sehnsucht bereitwilliger und leichter vom Gefühle verstanden, als die Unruhe des Accelerando, die ein Element heraufbeschwört, welches der Musik überhaupt nicht so nahe liegt als jenes. —

Gleichwohl hat das Accelerando hier und da als psychischer Ausdruck in guten Kompositionen selbst eine vollkommene Berechtigung; es ist nur an Chopins Scherzo in H-moll (gegen Ende) zu erinnern. Auch Beethovens F-moll-Sonate op. 57 verträgt es am Ende. Beethoven zieht es aber meistens vor, die letzte Steigerung in einem selbständigen Satze zu geben, der più presto geht. Das darf mit dem hier in Rede stehenden Beschleunigen nicht verwechselt werden.

Sehr nahe liegt ein leichtes Accelerando um des Ausdrucks willen z. B. in der Kantilene von Schumanns F-dur-Novelette:

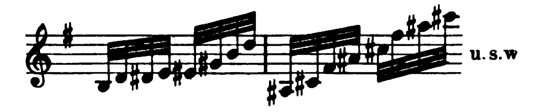



deren Eindringlichkeit dadurch viel intensiver wird. Man denke ferner an den zweiten Satz von Schumanns G-moll-Sonate:
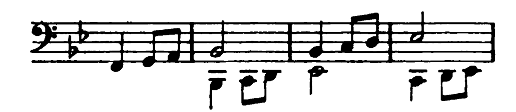


Andrerseits ist das Accelerando da motiviert, wo es auf Abwechselung des Brillanten mit dem Ruhigen ankommt. Für diesen Fall liessen sich zahlreiche Beispiele anführen; jedes Passagenwerk, das nach Kantilenen eintritt, wie dies in Konzerten u. dgl. häufig geschieht, darf sich einen leichten Anflug von Beschleunigung geben. Es muss freilich im allgemeinen mit Besonnenheit der Charakter des ganzen Werkes geprüft und der Reiz der Ruhe und Klarheit nicht so leicht dem bloss brillanten Effekte untergeordnet werden. (Diese dem technischen Studium vorangehende geistige Prüfung der Komposition kann als nie wichtig und bildend genug angesehen werden; eine derartige seelische Analyse sollte neben dem Studium jedes Stückes immer herlaufen. Für die richtige Wiedergabe älterer Klaviermusik nach alten Vorlagen, die bekanntlich nur ganz selten einmal Vortragszeichen verzeichnen, ist diese bewusste praktische Anwendung der — wie's früher hiess — Affektenlehre der einzige, untrügliche und sichere Berater). In den meisten Fällen beruhigt sich ein solches Vorgehen im Tempo weiterhin wieder; selten stürzt es kopfüber in den haltlosen Taumel immer zunehmender Schnelligkeit. Ist die Steigerung notwendig, so sorgt der Komponist durch besondere Prestosätze oder Abschnitte für deren Ausdruck. — Ein leichter Anflug von Accelerando ist ferner da berechtigt, wo inhaltleere Stellen sich zwischen gedankenreichere einschieben; ein Fall, der nicht allein bei Begleitungen eintritt, die bedeutungslos die Pausen der Hauptstimme ausfüllen, sondern der selbst im Flusse von lauter Passagen für diejenigen Stellen Beachtung verdient, die auf das Interesse weniger Anspruch machen als andere. Beispiele:

Mendelssohn, Praeludium E-moll op. 35.
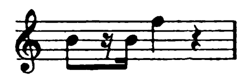



ferner aus Schumanns G-moll-Sonate I. Satz die 8 Takte vor dem Eintritt des Bassthemas
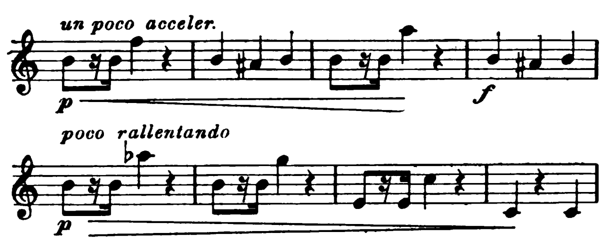


Dahin gehören ferner die meisten im Takt gehaltenen freien Kadenzen bei Liszt, Raff u. a.

Wiederholt sich ein Gedanke mehrere Male, so wird er oft mit wechselndem Tempo vorgetragen, das eine Mal accelerando, das andere Mal rallentando (oder das zweite Mal dynamisch schwächer schattiert, gleichsam als eine Art Echo des ersten Motivs; vgl. Griegs E-moll-Sonate op. 7, I. Satz, Übergangsgruppe zum zweiten Thema). Es kommt auch hier bei der Wahl dieser Nuancierungen auf den Gesamtcharakter an. — Die zweite Bagatelle von Beethoven op. 33 wiederholt in dem letzten Teile das Grundmotiv des ersten Themas



14-mal in verschiedenen Höhen- und Intervalldimensionen mit dazwischen fallenden Takten anderer Art. Die Monotonie dieser Stelle wird durch einen accelerierenden Vortrag gänzlich beseitigt und schlägt in schelmische Laune um. — Das Beschleunigen darf sich aber nicht in ununterbrochener Progression fortsetzen; dies wäre wieder monoton; wo sich eine Phrase von 8 Takten abgrenzt, wird gegen Ende ein Rallentando eben derselben Figuren angebracht. Die Stelle wird also so vorgetragen:
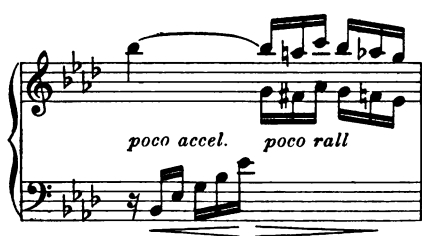



In ähnlicher Weise setzt sich der hier angeknüpfte Rhythmus fort, bis die beiden letzten Figuren in bedeutenderer Beschleunigung, fast kopfüber, abschliessen; nach ihnen spinnen sich auch die als Zwischengedanken vorher eingeführten Akkorde in ähnlicher Eile ab; nur werden sie gegen Ende ruhig und löschen aus wie Fünkchen.

Schon das erste Thema jener Bagatelle verträgt in der Mitte ein Accelerando. Überhaupt wird sich, wo ein Stück über eine Figur gearbeitet ist, schwerlich Accelerando und Rallentando entbehren lassen; dies gilt schon von manchen Bachschen Präludien, hat in Mendelssohnschen Liedern (z. B. 5. Heft 1. Lied) seinen sehr in die Augen springenden Beleg und erstreckt sich selbst auf einen grossen Teil moderner

Kompositionen, die irgend eine Figur meist geistloser abrollen lassen. In jenen verlangt der Ausdruck des Gefühles, in diesen die bloss sinnliche Abwechselung des Reizes den in Rede stehenden Vortrag. In guten Kompositionen ist es wieder die Mitte besonders, in der sich das Leben steigert und tätigeres Wogen der Tonbewegungen erfordert.

Hiermit sind wir zur Besprechung desjenigen Punktes gelangt, der für das Rallentando noch nachzuholen war, und welcher die in schneller Folge wechselnden Schattierungen des Zögerns und Eilens betraf. Dieselben sind nicht unwesentliche Mittel des Ausdrucks bei allem, was in freierer, rezitierender Rhythmik oder in gesangähnlicher Inhaltlichkeit seinen Charakter hat. Eilen und Zögern entsprechen sich ganz wie Crescendo und Decrescendo; im ersten, natürlichen Verhältnisse hat der Begriff der Steigerung das Crescendo und das Accelerando zu seinen Ausdrucksmitteln, die Beruhigung das Decrescendo und Rallentando, und wird sich häufig beides vereinigen. Das Herausdrängen des Gefühls aus der Brust, die Heftigkeit seiner Bewegung spricht sich im ersteren natürlich aus, sein ruhiges Ausatmen im zweiten. Wo irgend tieferes Ergriffensein vorliegt, ist also im Vortrage beides anzubringen, wobei, wie früher bemerkt, auch keineswegs das Prinzip der Abwechslung als Motiv dieser Vortragsart — selbst im geistigsten Sinne — abzuweisen ist.

Es wird sich kaum ein Adagio denken lassen, wo dieselbe nicht unerlässlich wäre. Es sei hier nur aus Beethovens Adagio (op. 10, C-moll-Sonate) eine Stelle angeführt, die folgenden Vortrag erhält:




Auch die derselben vorangehenden 4 Takte erhalten ein Crescendo mit leisem Drängen. — Ihre wahre Verklärung erhält aber die genannte Vortragsart in der chromatischen Phantasie von Bach, die ohne solchen Wechsel des Tempos ihren lyrischen Ausdruck nicht erreichen könnte; ebensowenig können Sätze wie das Finale der Schumannschen C-dur-Phantasie denselben entbehren. Wenn die Stelle:




diesen Vortrag aus inhaltlichen Gründen verlangt, so lassen sich die folgenden beiden Takte nach dem obigen Prinzip behandeln, weniger gewichtige Partien etwas zu beschleunigen.

Die Literatur koketter Salontändeleien benutzt gleichfalls häufig den genannten Wechsel. Das Gefühl bewegt sich — welches Inhaltes es auch sei, unabweisbar in schnellerem und langsamerem Pulsieren.

Zum Schluss ist noch die nicht unmittelbar als natürlich erscheinende Verbindung der hier besprochenen Nüancen mit dem Crescendo und Decrescendo namhaft zu machen. Auch mit dem Decrescendo kann sich das Accelerando verbinden, und mit dem Crescendo das Rallentando. Letzteres wurde oben besprochen; es bleibt mithin nur die zuerst genannte Verbindung zu erwähnen.

Dieselbe wird, wie so mancher der früher aufgezählten Klavierreize, als eine das Denken mehr herausfordernde Schattierung das erste Empfangen frappieren, indem es, über das unmittelbar Natürliche hinwegsehend, in anderen, komplizierteren Verhältnissen seine Begründung findet. Eine atemlose Hast, eine unterdrückte Heftigkeit der Gefühlsbewegung, eine sich zurückhaltende Glut der Lebenstätigkeit spricht sich darin aus. Sieht man von diesen psychischen und dramatischen Motiven des Inhaltes ab, so liegt aber auch eine sinnliche Klangfarbe darin, die vor dem Gewöhnlichen den Reiz des Pikanten hat und namentlich in der brillanten Modernität vielfache Anwendung finden kann.

Was die edlere Literatur betrifft, so wird die gewaltige Naturkraft Beethovenscher Gedanken der genannten Vortragsschattierung freilich selten bedürfen. Es werden mehr Komponisten, welche dramatisch denken, oder welche bereits die raffinirtere Finesse der Darstellung in Anspruch nehmen, Beispiele dafür liefern können. Mendelssohn verträgt hier und da solchen Vortrag. — Brillante Passagen, die immer schneller und leiser werden, sind ein Reiz eigentümlicher Art, der schon deshalb seinen Wert hat, weil er auf einer vollendeten Technik fusst*).

*) Christiani (a. a. O. S. 246) macht noch auf den unter die Rubrik unsrer beiden erörterten Begriffe fallenden plötzlichen (nicht stufenweisen) Tempowechsel, u. zw. das plötzlich schnellere (più mosso, -vivo, -presto usw.) und plötzlich langsamere (meno mosso, -più adagio, più lento usw.) Tempo aufmerksam, den Kullak oben zu Anfang der Erörterung des accelerando nur streifte.



# Siebzehntes Kapitel.

## Klang- und Anschlagsfarben. Die Anwendung der Pedale. — Bestimmungen des Tempos. Über die Einheit innerhalb der Mannigfaltigkeit der Vortragsnuancen. Vortragsbegriff.

Die Anschlagsarten ergaben eine grosse Summe von Klangreizen. Ihre Anwendung bestimmt sich nach dem Inhalte einerseits, nach dem Prinzip sinnlicher Abwechselung andererseits, wie alles, was Schattierungen im Vortrage betrifft. Zu den im ersten Teile aufgezählten Tonnuancen kommt aber noch die durch die Benutzung der Pedale entstehende Klangveränderung; und die darüber aufzustellenden Regeln sind dem über die Anwendung der Anschlagsarten zu erteilenden Fingerzeige noch hinzuzufügen.

Die gebundene Passage und mit ihr der perlende Knöchelgelenkanschlag sind der weiteste und der natürlichste Boden der ganzen Klaviermusik. Wie die ganze Mechanik ihre Bildung von diesem Keime her entnahm, so wird auch die geistige Vortragsseite in ihrer Pflege den grösseren Teil ihrer Aufgabe zu suchen haben. — Die höchste Vollendung perlenden Passagenspiels bleibt in jedem Genre der Literatur eine Bedingung, ohne welche kein Inhalt darstellbar wird. Beethovens Sonate op. 111 bedarf dieses Reizes nicht minder, als eine Thalbergsche Phantasie. — Ausser dem perlenden Anschlag ist der gesangliche am wichtigsten.

Der gesangliche Anschlag muss seinen Hauch vielen Elementen erteilen, die scheinbar nichts Liedartiges haben. Oft ist es ein Ton im bunten Durcheinander der Passagen, der einen singenden Anklang erweckt und das äusserlich nur Reizende in die Sphäre der Innerlichkeit erhebt. Seine reinste Farbe zeigt dieser Anschlag in liedartigen, dem Vokalen nachgebildeten Kompositionen. Für wahrhafte geistige Tonfarbe reichen die im mechanischen Teile gegebenen Regeln allerdings nicht aus. Das dort beschriebene Wesen des Fingerdruckes ist zwar ein charakteristisches Merkmal alles Klaviergesanges; verbunden muss es aber sein mit dem tief innerlichsten Verständnis der Kantilenen. — Marx hat recht, wenn er sagt, dass die mechanische Schulung allein solche Aufgaben nicht löst. Wer nicht liebevoll und warm für den Gesang, den er vorträgt, ergriffen ist, wird trotz aller Kraft und Feinheit der Fingerspitze die geistige Tonfarbe nicht erreichen, die den wahrhaft künstlerischen Vortrag charakterisieren muss. Wer z. B. das Finale der E-moll-Sonate

op. 90 von Beethoven richtig vortragen will, muss von dessen Zartheit und Innigkeit so durchdrungen sein, wie es die Seele des schaffenden Künstlers war. Wo die Innerlichkeit geistig erwärmt ist, da erst zeigt die Tüchtigkeit einer guten mechanischen Schule ihren Nutzen. Der Gesang ist das wichtigste Element nächst dem Perlenreize der Passagen. Den Anforderungen des letzteren in allen Stadien genügt aber die blosse Mechanik mehr als dem Gesange. — Der letztere ist die Seele in dem Gerüst des sinnlich schönen Tonkörpers, und aller Glanz, oder aller kühler Verstandsgeist, der aus seinem Auge hervorblicken mag, kann der Darstellung den Zauber nicht verleihen, den der seelische Geist des Gesanges über die letztere haucht. —

Es ist aber, wie wir sehen, nicht immer der Druck der Fingerspitze allein, welcher singt; ein leises, unmerkliches Rallentando kann dem feinsten Ton den genannten Reiz verleihen. In der Mehrzahl der Fälle freilich wird das Vorwalten des Fingerdrucks den Ausschlag geben, besonders wo aus metrischen Gründen kein Rallentando zulässig ist.

Beim Einstudieren gesangvoller Sachen muss jeder Ton wohl erwogen werden; der Schüler muss oft unendlich viele Versuche im Abwägen des Druckes machen, bevor er nur für einen einzigen entscheidenden Ton das richtige Maass trifft. Das singende g im Final-Rondo der C-dur-Sonate, op. 53 von Beethoven kann allerdings in moderner Weise durch einen festen Druck tragend gemacht werden. Weich hinschwebend, wie milder Ätherhauch, kann es aber nur durch eine Beseelung des Fingernervs werden, die sich nicht auf mechanischem Wege allein erreichen lässt. Die realistische Anschauung mag allerdings alles, also auch solche Nuancierungen durch Mechanik begründen; doch schliesst diese Ansicht die unendliche Sorgfalt und Genauigkeit des Studierens einzelner Tonfarben, die wir zur unerlässlichen Regel erheben, nicht aus.

Ähnliches lässt sich z. B. von dem Andante con moto der F-moll-Sonate, op. 57 von Beethoven sagen. Die Melodie soll singen, aber in leiser Erschöpfung, eintönig halb geteilt zwischen einer andachtvollen und einer weltmüden Tonfarbe; und der Bass soll auch einen sonoren, gesangähnlichen Hintergrund dazu abgeben. Das Ganze soll im mattesten Dunkel gehalten sein und — so leise es auch klingt — doch immer singen Für Bass und Oberstimme das richtige Verhältnis, und in diesem das richtige Maass für den Einzelton zu finden, bedarf unendlich vieler Versuche, einer sich immer mehr in den innersten Geist des Tonzaubers vertiefenden Kritik, die nicht bloss musikalischer,

sondern auch poetischer Natur sein muss. — Die blosse Mechanik tut es nicht, sie ist nur der erste Schritt; die geistige Tonfarbe ist die höhere, die ferner liegende, selbst manchem Virtuosen ewig fern gebliebene Aufgabe.

Untermischt sich ein singendes Stück mit perlenden Koloraturen, so vereinigen sich die beiden schönsten Reize des Klavierspiels. Beide gehen zwar von verschiedenen mechanischen Prinzipien aus, müssen aber doch behufs der höheren Einheit sich zu einer und derselben geistigen Klangfarbe verbinden. Das Singende wird die Stärke des Markierens zu mildern haben, wo es in die flüssige Ornamentik der Läufe übergeht. Ein Zauber von Weichheit, Flüssigkeit, Zartheit und Innigkeit wird dem grössten wie dem zartesten Ausdrucke innewohnen müssen.

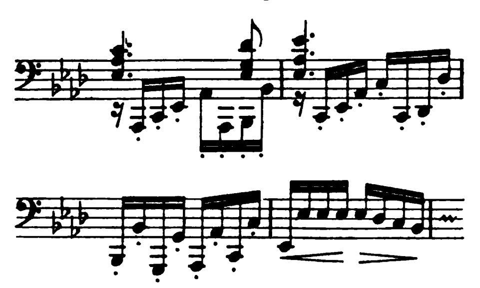
Der moderne Gesang nimmt den Glanz der muskulöseren Fähigkeit mehr in Anspruch. Hier ist der Brillanz der feinere Tonsinn ein wenig zu opfern; hier heisst es unter Umständen Markieren. Es darf aber doch nicht unbeachtet bleiben, dass der geistigere Spieler auch hier eine Menge von Unterschieden im Vortrage bemerklich machen wird, die der im Mechanischen allein Glänzende übersieht. Man hört oft Spieler, die mit Stossen oder Schlagen der Tasten allen Anforderungen genügt zu haben glauben. — Dies kann immer nur in Einzelmomenten den Ausschlag geben, wo alle Kraft aufgeboten werden muss.

Wird eine singende Stimme in derselben Hand von einer anderen begleitet, so soll nach Thalbergs Angabe im Arpeggieren der mit der Singenote sich bildenden Doppelgriffe das Mittel liegen, um dem Gesange den erforderlichen Nachdruck zu geben. Es ist nicht zu leugnen, dass auf diese Weise die Melodie leichter markiert werden kann. Keinesfalls ist aber die Übung zu umgehen, bei gleichzeitigem Anschlage zweier oder mehrerer Noten die Singenote zu betonen. Abgesehen von der Nützlichkeit solcher Studie, wird auch die durch fortwährendes Arpeggieren eines längeren Satzes mit Singenoten entstehende Monotonie gemildert. Die letztere wäre z. B. beim ersten Teile der Cis-moll-Sonate von Beethoven unvermeidlich, wollte der Spieler jedesmal den Gesang nach der Begleitung anschlagen. Am besten ist hier das Arpeggieren nur den bedeutsameren Stellen vorzubehalten. Der Mittelsatz der Sonate Pathétique op. 13 würde eine treffliche Studie in dem hier gemeinten Sinne abgeben.

Der Gesang ist endlich keineswegs bloss in gebundenen Noten auszudrücken. Es gibt eine Menge feinster Staccatostellen, die durchaus melodiös wirken sollen. In solchem Falle

muss der Fingerdruck neben den sonst notwendigen charakteristischen Kennzeichen der hier üblichen Mechanik gleichfalls angewendet werden, was bei leiser Tongebung eine feine Fingerspitze erfordert. Der Mittelsatz der Beethovenschen Sonate in G-dur, op. 14, Nr. 2 gibt den ersten Teil des Themas staccato, dem non legato angenähert, und zwar mit ganz feiner, leiser Tonbildung. So sehr aber auch der ganze Anschlag piano gehalten wird, muss doch der obere Ton jedes Akkordes gesanglich ein wenig von den übrigen Intervallen heraustreten. — Auch Passagen in feinem Staccato verlangen hie und da einen gesanglichen Hauch.
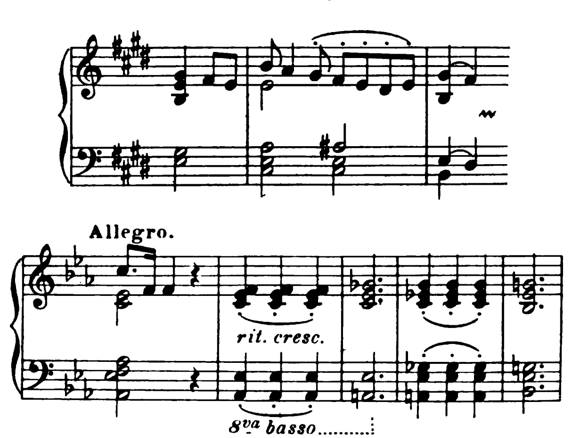
Was nun die Staccatoarten in ihrer Besonderheit betrifft, so lässt sich freilich nicht allgemeingültig bestimmen, welchen dieser feinen Klangreize der geschmackvolle Spieler für die jedesmalige Stelle anzuwenden hat. Nur das Eine steht ausser Zweifel, dass für die grösste Tongebung das Staccato mit dem Arme, für die leiseste das mit der Fingerspitze am geeignetsten sein wird. Die feineren Staccatostellen sind aber in vielen Fällen mit dem Handgelenk, mit dem Fingergelenk, oder mit Kombinationen dieser Gelenke auch recht wohl zu erreichen, ja bei schnellerem Passagenfluge sogar besser auszuführen als mit der Fingerspitze allein. Besonders kombiniert sich das Handgelenk sehr glücklich mit dem Fingerspitzenstaccato, auch wohl der Wurf des ganzen Fingers mit der Fingerspitze. Oktavenstaccato erhält das Handgelenk. Die Hauptsache ist bei jeder dieser Arten die vollendete Weichheit der Mechanik, die bei allen Stärkegraden ihre Elastizität bewahrt. Geht bei sonst einheitlichem Passagenflusse einmal eine Art in die andere über, so muss die Gleichheit des Klanges erhalten bleiben. -- In folgender Stelle aus Beethovens op. 31 (Es-dur-Sonate) wird vorwiegend die Fingerspitze mit dem ganzen Finger das Staccato ausführen; bei dem wiederholten es hingegen das Handgelenk verwendet werden. Im Klange darf aber — das Crescendo abgerechnet — keine Ungleichheit der Tonbildung bemerklich sein.



Gleiches gilt von der Serenadenstelle aus Thalbergs Don Juan-Phantasie op. 42, in welcher die Einleitung und das Thema ein Handgelenkstaccato, die erste Variation dagegen, welche in ein und derselben Hand Melodie und Begleitung gibt, die letztere nur mit dem staccato des ganzen Fingers ausführen kann.

Betreffs der anderen Anschlagsfarben ist im mechanischen Teile das Notwendige gesagt. Das Carezzando mit dem Streicheln der Taste wird vorwiegend weich sentimentalen Stellen zukommen: es dürfte sich kaum bei Beethoven ein geeignetes Beispiel für solchen Anschlag nachweisen lassen. Von guten Komponisten würden Mendelssohn allenfalls und Chopin Anwendung davon machen können, jener in so manchem fein duftigen Liede ohne Worte, z. B. im Frühlingsliede, dieser im Gesange einiger Notturnos, die sich dem Materiellen zu entziehen und dem Äther entgegenzuschwehen scheinen. Im ganzen wird es nur vorübergehend eintreten. Durchgeführt passt es zu den übersentimentalen Gedanken der Salonmusik, obwohl ihm, wie bemerkt, sinnlicher Reiz nicht abzusprechen ist.

Das getragene Halbstaccato ist eine Anschlagsfarbe von bedeutsamer Wirkung. Im feinsten piano wie im stärksten Klange erteilt es den Tönen eine eigentümliche Wichtigkeit, eine nachdrückliche Deklamation. Wir stellen zwei Beispiele zusammen. Das eine von Mendelssohn im dritten Liede ohne Worte (II. Heft) verwendet diesen Anschlag im Sinne zartesten Liebreizes, das andere aus der Es-dur-Sonate von Beethoven op. 31 in inhaltsschwerer Bedeutung:
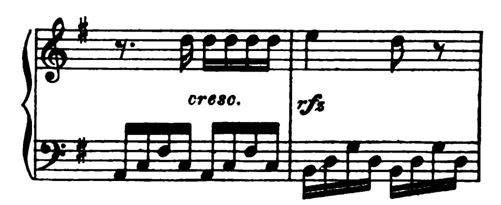



Über alle Anschlagsfarben ist im allgemeinen folgendes noch festzustellen. — Zweck um ihrer selbst willen können sie

1. nur in Etüden sein, welche der Bildung halber gespielt werden; 2. in derjenigen Gattung von Musik, welche nicht den psychischen, sondern den sinnlichen Inhalt zu ihrer Aufgabe macht. Wo das Gehör sich weniger denkend ergötzen will, muss der Spieler die rein mechanische Eleganz vorwiegen lassen. Die durch Thalberg eingeführte Salonliteratur, besonders seine eigenen Werke, wechseln mit diesen Klangfarben der sinnlichen Mannigfaltigkeit halber. Die ältere Salonmusik kennt diese Reizfülle nicht — ihr gegenüber muss die neuere geschätzt werden.

Zweck um eines höheren Inhaltes willen zu sein, ist allerdings die edlere Bestimmung der Anschlagsfarben. Es ist dringend zu warnen, die Phantasie vorwiegend mit der sinnlichen Schönheit derselben zu befruchten. Die Bedeutung der Töne, das echt musikalische Denken muss den Sinn beschäftigen, und in zweiter Linie mag da die Geschmeidigkeit der modernen Handbildung mit allen ihren Vorteilen zur Verfügung stehen. Der sinnliche Reiz wird in seiner ganzen Fülle zur Anwendung kommen — aber wo die Auffassung nicht von der innersten Erwärmung am Inhalt ausgeht, wird solch mechanisches Material geradezu Schaden bringen können.

Wer Beethovens G-dur-Sonate op. 14 spielt und bei der Oberstimme folgender Stelle:




nur an den Handgelenkanschlag denkt, nicht aber die zarte jungfräuliche Innigkeit dieser bittenden fünf Noten d empfindet, wird dem Klange nicht den richtigen Charakter geben. Der Geist muss vorangehen; in seinem Dienste gereicht die moderne Schulung zum Segen; wo er aber durch das vorwiegende Interesse für die letztere verloren gegangen ist, hat sie Schaden gebracht.

Gleiches gilt z. B. von den letzten Akkorden der ersten Passage des Themas im Finalsatze der Cis-moll-Sonate. Wer da bloss an den Armanschlag denkt und nicht von einem poetischen Bilde ausgeht, etwa von einer Wogenmasse, die, immer mächtiger gegen einen Felsen heranrollend, sich an ihm zersplittern muss, der weiss nichts von der Aufgabe künstlerischer Auffassung. —

Reiner, übersinnlicher Gedanke ist die Musik nicht, — die

Materialität ist ihr nicht wegzuleugnen — aber es ist ein Unterschied, ob der Glanz dieser Materialität bloss deren formelle Umrisse leuchten lässt, oder ob er in seinem Lichtkreise Gestaltungen höherer Sphären erkennen lässt. Nur der elementare Schüler oder der elementare Virtuose (es gibt auch solche) macht bei allem die mechanische Schulung zum ersten und letzten Gedanken. Dieser Standpunkt kennzeichnet die Schülerhaftigkeit im echten Sinne; ihn zu überwinden muss das höchste Streben des Lernenden sein.

---

Die Anwendung der Pedale*) ist noch zu besprechen. Durch sie erfahren die Anschlagsfarben noch erhebliche Modifi-

*) Die wichtigste Schrift über die Anwendung des Pedals ist Louis Köhlers „Der Klavierpedalzug, seine Natur und künstlerische Anwendung", Berlin 1882; die in seiner „Systematischen Lehrmethode für Klavierspiel und Musik", S. 148—152 der 2. Aufl. (1872) gegebenen Ausführungen verfolgt in breiterem Maasse Hans Schmitts „Das Pedal des Klaviers", Wien 1875. Ausgezeichnet pädagogisch und instruktiv sind auch Hugo Riemanns Ausführungen im I. Teil seiner „Vergleichenden Klavierschule" (s. o.), 3. Ausg., S. 11 ff. Alle legen den Hauptnachdruck auf die richtige Anwendung des „Zwischentretens" (nachgetretenes, synkopiertes Pedal); Riemann weist mit Recht auf die Wichtigkeit der Dämpfung im Moment des Anschlags, besonders beim sforzato- und akzentuierten Einsatz hin. Der Schüler muss sich — so sagt Riemann mit Recht gleich Mar. Jaëll — an die Einsicht gewöhnen, dass er im Klavier mit aufgehobener Dämpfung die eigentliche Naturform des Instruments vor sich hat und im Pedal lediglich ein Mittel an die Hand bekommt, das Nachklingen von zu den neu angeschlagenen nicht harmonierenden Tönen zu verhindern. Zur Erzielung eines singenden Legato muss die Taste durch Druck bis zum Erklingen des neuen Tones festgehalten werden. Bei mässiger Tonstärke wird das Handgewicht ausreichen, beim crescendo und Forte noch ein Druck durch die Armmuskeln hinzutreten müssen. Zur Verhütung von nachklingenden Schwebungen muss aber die alte Taste im Augenblick des neuen Anschlages sofort losgelassen werden. — Für die ältere Methodik wird die Anwendung des Pedals einfach immer da freigegeben, wo die Harmonie dieselbe bleibt, und diese Generalregel schleppt sich in derselben summarisch-primitiven Form noch bis in die neuesten Klavierschulen, die eben dem Pedal leider meist nur eine durchaus ungenügende Beachtung schenken. Die Wichtigkeit des Pedalgebrauches unmittelbar nach dem Anschlage ahnt zuerst Kalkbrenner; der vorsichtigste Mann des Pedales war Hummel. — Spezialschriften für seine eigene, vier Pedaltritte zur streckenweisen Dämpfer-Aufhebung fordernde Kunstpedal-Erfindung sind Ed. Zachariaes vollständige grosse bzw. kleine Kunstpedalschulen, Frankfurt a. M. 1869 bzw. Stuttgart 1871.

Von neuesten Schriften über das Pedal seien u. a. als bemerkenswert hervorgehoben: G. Stoewes „Die wichtigsten Regeln für den Pedalgebrauch" (im allgemeinen auf Schmitt fussend), und L. Köhler, „Geschichtliches über den Pedalgebrauch", beides in Em. Breslaurs „Methodik des Klavier-Unterrichts in Einzelaufsätzen", Berlin, N. Simrock, 1886; Alfr. Quidant, L'âme du piano; Essai sur l'art des deux pédales, Paris 1888, Maquet & Co.; G. Falckenberg, „Les pédales du Piano," 1895; S. v. N.'s [nach Buschorzeff] (sehr gründlicher) „Leitfaden zum richtigen Gebrauch des Pianoforte-Pedals", Leipzig, Bosworth; M. Puttmann, „Das Klavier-Pedal", „Daheim", 1903; Nr. 20, 23 (Hausmusik), Alb. Lavignac, „Ecole de Pédale", ferner die betreffenden Abschnitte in M. Jaëlls „Die Musik und die Psycho-Physiologie", (deutsche Ausgabe, S. 106 ff.) und Breithaupt (s. o. S. 228—233). Puttmann formuliert seine Gebrauchsanweisung fürs Pedal in dem sehr richtigen Satz: „Man trete das Pedal immer erst kurz nach dem erfolgten Anschlag der Tasten!" Es lässt sich in Ergänzung der von Ad. Kullak oben gegebenen Regeln auch mit Erfolg da anwenden, wo es sich um Akkorde, die ausser Spannweite der Hand liegen, handelt, bei gebundenen

kationen. Ihre Theorie ist bei der Beschränkung ihrer Zahl auf 2 heutzutage einfacher, als etwa zu L. Adams und Cramers Zeiten, wo es 4—6 gab.

Das Hauptpedal, schlechtweg Pedal genannt, hebt die Dämpfung von den Saiten, das andere, die Verschiebung rückt die Tastatur ein wenig seitwärts, damit der Hammer nur zwei, bei manchen Instrumenten nur eine Seite berührt. — Das erste steigert den Klang, das zweite mildert ihn.

Das erste Pedal wird gemeiniglich als das wichtigere angesehen. Dies beruht auf einem Irrtum; der frühere Gebrauch mancher

---

Akkorden (Beethoven, op. 7, (2. Satz, T. 22) und bei langen Noten und Akkorden, um der Hand ein' wenig Ruhe zu gönnen oder den nächsten Anschlag sorgfältig vorzubereiten. — M. Jaëll bringt in ihrem kurzen Pedalkapitel Gutes, zum Teil tief Durchdachtes doch nichts Neues, geht aber in dem Pedal-Purismus bei Bach und Beethoven zu weit und kommt zu dem richtigen Schlusssätzen: „Das Pedal ist am besten ebensolange zu nehmen wie aufzuheben". „Indem man lernt, das Pedal mehr und mehr zu entbehren, ohne dass das Spiel weniger lebendig, weniger ausdrucksvoll erscheint, bildet sich das Urteil über die richtige Verwendung desselben." Jaëll warnt mit Recht vor übermässigem Gebrauch desselben und rät, es nicht zu lange oder zu schnell nach dem Aufheben wieder zu nehmen. Dass die Verfasserin die Pedalkunst eine Kunst, das Pedal aufzuheben, nennt, ist richtig, nur wird ihre Forderung, das Pedal bei gleichbleibender Harmonie zur Hälfte vor Übertritt in eine andre aufzuheben, als übertrieben beanstandet werden. Der Missbrauch des Pedals ist ein dilettantenhaftes Verbergenwollen eigener technischer Mängel. — Breithaupt stellt folgenden Grundsatz für die Anwendung des Pedals auf (S. 228): „Alle drei Pedale müssen logisch begründet sein, d. h. einem ästhetischen oder dynamischen Zwecke dienen. Ihre Anwendung muss durch die Beschränkung der einfachen Dynamik eine natürliche Erklärung finden. ... Eine instrumentell-künstlerische Dynamik und Ästhetik bezieht die Pedalwirkung erst dann und nur insoweit ein, als die Ausdrucksfähigkeit der einfachen Instrumentalität für die musikalisch-künstlerische Gestaltung nicht ausreicht und der musikalische Ausdruck ihrer notwendigerweise als einer Belebung bedarf." Der Autor macht neben vielem Bekannten auf die eigenartigen Klangwirkungen aufmerksam, die aus einem Halten bzw. stummen Nachdrücken einzelner Töne wie ganzer Harmonien bei gleichzeitiger Aufhebung jeglicher Pedale entstehen, ebenso darauf, dass man einen Ton durch mehrmaliges Nachtreten des Pedals dynamisch abschattieren kann, endlich, dass voller und leichter Tritt der Pedale mit der erreichten Wirkung in engster Wechselbeziehung steht. Zum Schlusse macht er, in der richtigen Erkenntnis, dass die gewöhnliche Pedalvorzeichnung nicht immer genügt, da sie die Forderung des verschiedenen Tretens nicht immer graphisch verdeutlichen kann, einige Vorschläge zur Besserung. Er empfiehlt für Aufhebung bzw. Eintritt des Pedales vor einen Ton oder Chor: ✽ *Ped.*, bei demselben ✽ / *Ped.* und nach demselben *Ped.* / ✽ zu schreiben und diese Schreibweise international einzuführen (ausgezeichnet!), am liebsten aber die Atemzeichen der Gesangskunst V Λ einzuführen und die alten Pedalisierungszeichen völlig fallen zu lassen. — Doch dürften sich diese wie alle linienartigen oder punktierten, schlangenförmigen oder (Köhler) nach Art der Triangelnotation [Zeichen] vorgezeichneten oder die acht verschiedenen, von S. v. N. (s. o.) vorgeschlagenen: |_ (Treten) _| (Aufheben) | | (kurz) | (sehr kurz), + (Nachtreten) [Zeichen] [Zeichen] [Zeichen] (Halbpedal in verschiedener Anwendung) Versuche einer möglichst exakten Pedalbezeichnung, von denen die immer wieder auftauchende, von Zuschneid (a. a. O., S. 58) z. B. empfohlene *P*——— — ———— wohl die einleuchtendste und empfehlenswerteste wäre, vorläufig kaum einbürgern. Der Erfinder des Pedals (Christ. E. Friederici [1712—1790]?) ist noch nicht ermittelt. Vgl. Wilh. Tapperts „Zum Nachdenken", Rhein. Musikzeitung 1905, 30. Sept. (VI, 20).

Instrumentenmacher, die Pianinos und Tafelpianos (die allerdings schwer eine Verschiebung gestatten) nur mit einem Pedale zu versehen, ist daher zu tadeln. Die Verschiebung hat gleichen Wert, denn auf ihr beruhen eine Menge grosser Feinheiten; dem Lernenden müssen dieselben leider da versagt bleiben, wo er nur ein Pedal zur Verfügung hat. —

Wir besprechen zuerst das Pedal, das schlechthin so bezeichnet wird. Es wird in vier Fällen angewendet: 1. um Töne zu verbinden, 2. um die Zahl klingender Noten zu vermehren, 3. um die Kraft des Klanges zu steigern, 4) um die Poesie der ganzen Schattierung zu fördern.

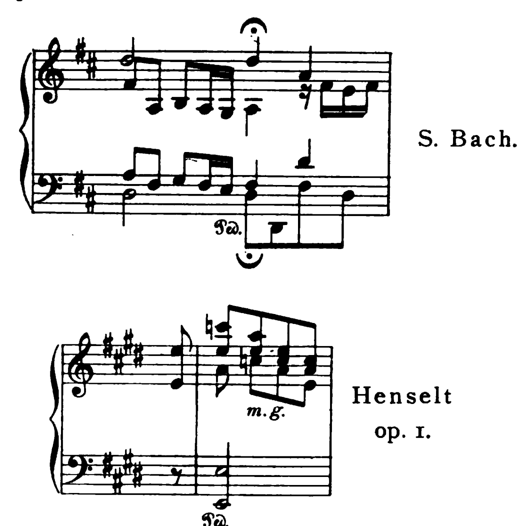
1. Oft kann die Hand Töne, die zu einer Stimme gehören, nicht verbinden, weil sie für andere beschäftigt ist. Dieser Fall ereignet sich vorzugsweise bei der weitgriffigen und vollstimmigen Schreibweise der Modernität, lässt sich aber auch in älteren Kompositionen, schon vor Bach, nachweisen. Es kommt natürlich auf die Spannweite der Hand viel an. Die eine wird das Pedal entbehren können, wo die andere, kleinere, darauf hingewiesen ist. Der Fuss bedarf auch einer gewissen Technik (und völligen Unabhängigkeit) im präzisen, sehr schnellen, bewussten Niederdrücken und Loslassen des Pedals. Die Dauer des durch das Pedal weiter klingenden Tones muss haarscharf abgemessen werden. Oft wird das Andrücken desselben nur einen Moment erforderlich, also ein nur teilweises leichtes Niedertreten desselben, wenn die Klarheit gewahrt bleiben soll, erwünscht sein. Dies ist besonders auf Basstöne anwendbar, die oft die linke Hand zu Spannungen nötigen, denen sie nicht gewachsen ist.*) In der nach-Thalbergianischen Schreibweise, wo das Ohr eine Kantilene verfolgen soll, die mit grösseren Passagen umwoben wird, ist die Verbindung einer solchen oft gar nicht anders zu ermöglichen, als durch fortwährenden Gebrauch des Pedals.**) Die Literatur der Paraphrasen und Phantasien über gegebene Melodien ist hier vor allem namhaft zu machen. Regel ist die genaue Ablösung des Pedals bei jedem neuen Eintritt einer Harmonie; die Stimmverbindung der Kantilene ist meist so angelegt, dass das dazu nötige Pedal zwei Aufgaben zugleich erfüllt,

*) S. v. N. schreibt auch den Pedalgebrauch vor, wenn zwei nacheinander eintretende Stimmen dieselbe Note spielen (Beethoven, E-moll Sonate op. 90, I. Satz kurz vor der Reprise). Ich meine nicht mit Recht.

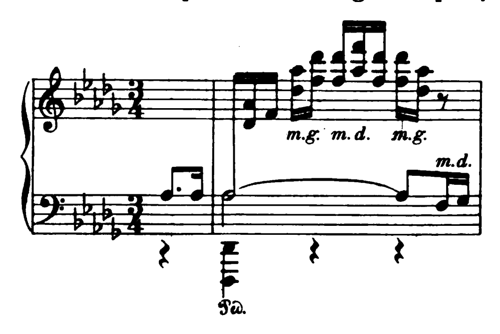
**) Puttmann, a. a. O. S. 26, macht darauf aufmerksam, dass man das Pedal be Melodien mit grösseren Notenwerten, die demselben Akkorde angehören, nur sehr vorsichtig und nie über zwei Noten hinaus anwenden darf, da man immer von der Voraussetzung eines gesanglichen Vortrags solcher Kantilenen ausgehen muss, und man sonst den Eindruck des wirklichen instrumentalen „Gesanges" zerstören würde.

nämlich ausser der hier in Rede stehenden Verbindung auch zugleich die Häufung klingender Töne; ein Fall, der in Nr. 2 gesondert betrachtet wird.
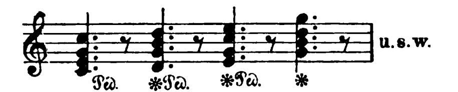
Beispiele:




A. Kullak *la parade des voltigeurs* op. 17



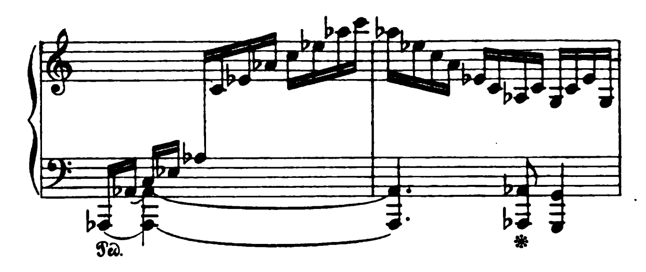

Eine treffliche Studie gewährt das Binden von Akkordfolgen durch Pedal, welches der reinen Fingertechnik oft unüberwindliche Schwierigkeiten machen würde. Man nehme kurz nach dem Anschlag der Harmonie den Dämpfer (nachgetretenes Pedal) und halte ihn genau bis zum Eintritt der folgenden:
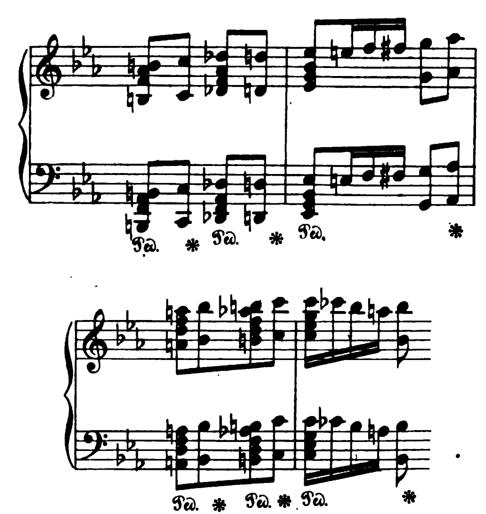



dadurch erzielt man ein völlig sauberes Legato, welches freilich nur bis zu mässiger Schnelligkeit gesteigert werden kann.

2. Der zweite Fall betrifft jene harmonischen Figuren, die im Bass in grösserer oder geringerer Ausbreitung Begleitung zu einer über ihnen stehenden Melodie sind. Das Pedal hat hier den Zweck, Töne zu verbinden, wie in der vorigen Nummer; nur ist die Verbindung derselben nicht deshalb erforderlich, weil sie in melodiöser oder deklamatorischer Aufeinanderfolge zueinander gehören, sondern weil sie durch Vollständigkeit derselben Harmonie den Wohlklang fördern. Das Pedal vermittelt hier also mehr einen äusserlich sinnlichen Reiz als Klarheit verständigen Inhaltes. Besonders ist es der tiefe Basston, dessen Weiterklingen den harmonischen Reiz erhöht, und mit dessen Wechsel auch eine Erneuerung im Andrücken des Pedals eintreten muss. — Ebenso wird es erfolgreich angewandt, wenn man die Töne einer Stimme fortklingen lassen will, während eine um mehr als eine Oktave entfernte Nebenstimme figurativ oder kontrapunktisch daneben fortläuft. Wenn durchgehende Noten, skalenartige Stellen und dergl. sich zwischen die harmonischen Figuren legen, wird das Pedal unterbrochen. Ist die Zahl solcher Noten nicht bedeutend genug, um die Harmonie zu stören, so kann das Pedal auch beibehalten werden. Erwünscht ist seine Anwendung, wenn die Skala nach f angeschlagenem Tone oder Akkord cresc. oder decresc. gespielt werden soll, wenn die sich wiederholenden oder ausgehaltenen Noten, Akkorde, Figurationen höher als dieselbe liegen, bei beabsichtigten starken cresc. in der chromatischen Tonleiter, bei Donner- usw. Malereien, bei harmonischen Figurationen, namentlich in hoher oder in tiefer Klavierlage bei weiter Stimmlage. (Bei Passagen gebrochener Akkorde erhalten sie, falls sie nur einen harmonisch-akkordischen Gehalt bergen, ausnahmslos Pedal, falls sie aber melodische Bedeutung besitzen, dasselbe in der Regel nur bei aufwärts gehenden Passagen.) Das Ohr muss hier entscheiden. Je höher die Begleitung liegt, um so eher verträgt sie akkordfremde Töne.

Es bedarf kaum der Beispiele. Die moderne Schule ist überreich daran. — Es werden aber auch Passagen, die nicht Begleitung sind, wenn sie harmonisch liegen, der Brillanz halber mit dem Pedale gespielt, wie z. B. folgende Stelle aus Hummels A-moll-Konzert Nr. 3, S. 11:



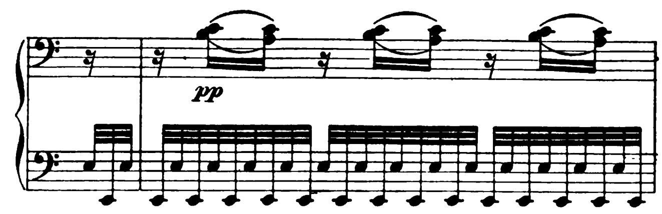
3. Die Klangverstärkung ist ein wesentlicher Bestimmungsgrund für die Anwendung des Pedales. So wird es zur Verstärkung eines Tones im Legatospiel, zur Betonung der Note eines Doppelgriffes oder Akkordes, indem es die richtige, hierzu erforderliche Handhaltung unterstützt, benutzt. Die Brillanz wird so recht eigentlich durch dasselbe gefördert, und könnte auch schon das eben angeführte Beispiel von Hummel zu dieser Nummer gezählt werden. Dabei können oft durchgehende, akkordfremde Noten in Fülle vorkommen. Das wirre Durcheinander der Töne macht auf Momente einen anregenden oder aufregenden Effekt, welcher berechtigt ist, sei es aus äusseren sinnlichen oder innerlich malerischen, poetischen Ursachen. — Für den ersten Fall gibt Liszt*) im Galop chromatique folgendes Beispiel:



*) M. Jaëll, „La Musique et la Psycho-Physiologie", deutsche Ausg., S. 109 macht übrigens mit Recht darauf aufmerksam, dass Liszt in seinen Klavierwerken der ersten Periode das Pedal überraschend viel häufiger anwandte, wie in denen der letzten.

Für den zweiten Fall liefern Sturm, Donner, Glocken- und Meeres-Anklänge, oder Szenen träumerischen, unklaren Summens und Schwirrens zahlreiche Beispiele. Das Traumesgewirr findet sich in Robert Schumanns poetischen Bildern häufig und bedarf des Pedals. — Das richtige non legato, das bei Pedalgebrauch sich mehr dem legato nähert, oder gar das staccato schliesst die Anwendung desselben daher meist aus.

4. Hiermit sind wir dem vierten Falle bereits nahe getreten. — Das Pedal hat die Eigentümlichkeit, dem Klange etwas Verschwebendes mitzuteilen. Schon der einzelne Ton, mit Pedal gespielt, klingt anders als ohne Pedal. Das chaotische leise Mitsummen der anderen Saiten büllt den Ton in die geheimnisvolle Wolke einer gewissen Unklarheit, welche, wofern sie sanft genug bleibt, um das harmonische Gefühl nicht zu verletzen, die Phantasie und das Gefühl anregen. Das Unklare ist ein Hauptreizmittel des letzteren. — Dieser Eindruck steigert sich um ein Bedeutendes, wenn dasselbe durch eine fortlaufende Tonfolge hindurch niedergedrückt bleibt. Hochliegende Partien, namentlich im piano, vertragen das Pedal noch am häufigsten. Im Diskant können Akkorde von selbst chromatischem Charakter — wenn sie recht gut gehalten sind, auf ein Pedal kommen. Sie erinnern an Äolsharfen. — Orgel- und Glockenklänge liegen besonders in der Wirkung des Basses. — Aber es sind keineswegs diese bestimmten instrumentalen Reminiszenzen allein, welche in Anregung kommen; auch das in jenen zugrunde liegende Element ist von ursprünglicherer Natur, und ist in der Reizempfänglichkeit des Gefühles für das Sonore, Ungewöhnliche, Vieldeutige, im gewissen Sinne Unklare, durch seine Ungewöhnlichkeit an gespenstische oder feenhafte Regionen Erinnernde zu suchen. — So wirkt z. B. das tiefe Fis im Anfange des Impromptu op. 36 von Chopin; ein besseres Beispiel noch ist jene Tremolostelle in dem Finalsatze der Sonate op. 111 von Beethoven, von folgendem Takte an:




Aus dunklem, durch seine Eintönigkeit melancholischem Hintergrunde tauchen zerrissen einzelne Laute wie unstäte Visionen auf; das Ganze ist so verschwommen, so phantastisch,

so dem bestimmt Sinnlichen entrückt, dass es das Gefühl unwillkürlich in überirdische Sphären führt. Auf diese acht Takte folgt nun im höchsten Diskant ein Flüstern und Lispeln, wie Antwort von Geisterhauch. — An solchen Stellen ist das Pedal, der poetischen Malerei halber, an seinem Orte. Ein ähnliches Beispiel findet sich in der Bagatelle Nr. 4 des dritten Heftes op. 126 von Beethoven gegen Ende des Mittelteiles in H-dur. Die letzten dreizehn Takte erhalten das Pedal; ein und derselbe Bass geht durch alle diese Takte hindurch; die rechte Hand spielt eine immer schwächer werdende Figur. Das Ganze muss verschwimmen — es gleicht einem Traumbilde, welches die Seele über Haide und Wald bei einer idyllischen Szene vorbeiziehen lässt, in welcher Reminiszenzen von Dudelsack und Pfeife auftauchen — das Ganze verfliegt — es war eine Jugenderinnerung — der darauf folgende Teil in H-moll atmet einen gebrochenen Humor.*)

Im allgemeinen ist noch über das Pedal zu bemerken, dass (es, während z. B. Klavierkompositionen der älteren Zeit bis zu Döhler und Moscheles zur Not der Anlage ihres Klaviersatzes nach auch ohne Pedal ausgeführt werden könnten, seit dem Auftreten der Romantiker Thalberg, Chopin, Henselt und Schumann eine derartig unumgänglich zu respektierende Vortragsmacht geworden ist, dass ihr Klaviersatz ohne den Bundesgenossen des Pedals zum Teil einfach gar nicht ausgeführt werden kann, ganz abgesehen von dem sonst erreichten trockenen und durchaus unromantischen Klangkolorit). Beethoven hat es sehr geliebt; seine C-dur-Sonate op. 53 im letzten Teile ist wesentlich darauf berechnet und für dasselbe komponiert worden. — Das Ästhetische ist aber über das Historische zu stellen, und auch für Beethovens Kompositionen ist im ganzen ein nur sparsamer Gebrauch des Pedals zu empfehlen. (Nur mit Vorsicht anzuwenden und meist unwirksam zeigt sich die Pedal-Anwendung in den höchsten Tonlagen.) Sehr zu beachten ist, dass zu Anfang dieses Jahrhunderts der dünnere Ton des Klaviers eine vorsichtige Verwendung des Dämpferzuges nicht so dringend forderte als die Klangfülle der modernen Instrumente. — Das

*) Noch einige Fälle, die die Unentbehrlichkeit und den Nutzen des Pedals kennzeichnen, lassen sich aufzählen. So kann es noch (vgl. S. v. N., a. a. O. S. 14 f.) in Anwendung kommen zum Ausruhen der Hand, zur Verlängerung der Dauer des ausklingenden Tones, zur Kennzeichnnng des Anfangs einer Phrase oder rhythmischen Figuration, zur Kontrastierung stark und schwach gespielter gleicher oder antwortender Phrasen, beim cresc. in aufsteigender Melodie, zur Erzielung orchestraler Wirkungen (verschiedene Stimmgruppen), zur Isolierung von Nebentönen und von Tönen vorhergehender Akkorde oder Figurationen, endlich bei einzelnen Noten und Akkorden.



Pedal zieht einen wolkenhaften Schleier von tiefer romantischer Dämmerweite über das Tonbild. Diese Wirkung ist aber umso sicherer, wenn es nicht gemissbraucht wird. Der Gesang klingt mit Pedal mächtiger, schwebender — für ihn dürfte es noch am häufigsten anzuwenden sein; doch hat der Gesang ohne Pedal — wofern die Spannkraft der Hand dasselbe entbehrlich macht — durch seine Reinheit und Klarheit auch bestimmten Reiz. Jedes am geeigneten Orte hat seinen Wert.

Die Anwendung des nur vorübergehend ausgehaltenen Halbpedales lässt sich nur auf einem guten Flügel empfehlen. Sie ist statthaft, wenn im Basse eine lange Note weiter durchklingen soll, die Hand, welche ihn mit vollem Pedal anschlug, gleichzeitig andre, oft harmonisch wechselnde Stimmen ausführen muss. Ist nebelhafte Verschwommenheit gefordert oder berechtigt, so darf man das Halbpedal während der ganzen Dauer der langen Bassnote halten. Will man schnelle p-pp-Passagen in hoher und mittlerer Klavierlage bei durchklingender, forte angeschlagener Bassnote spielen, so lässt man den Fuss unaufhörlich auf dem Pedalbrett leicht vibrieren, d. h., man wendet zur Erhöhung des Klangreizes ein tremolierendes Halbpedal an.

Wir gehen zum zweiten Pedal, zur Verschiebung, über. — Ihr Hauptzweck ist die Bildung des leisesten piano. Zwar wird auch die Qualität des gewöhnlichen Klaviertons bei den meisten Instrumenten in eine weichere, harfenähnliche Farbe verwandelt, doch ist dies nicht überall der Fall, und der genannte Zweck ist der hauptsächlichste. Alle guten Klavierpädagogen von Czerny bis auf Riemann sagen freilich mit Recht, dass ein leises Spiel ohne Hilfe der Verschiebung ehrenwerter sei, und dass hier vor allen Dingen auf die Bildung eines solchen — wie auch früher bereits geschah — gedrungen werden müsse. Für den Vortag bleibt indes der Vorteil der Verschiebung unbezweifelt; es würde sich bei leisestem Spiele guter Mechanik doch nie der Schmelz erreichen lassen, den eben dasselbe Spiel mit Hilfe der Verschiebung gewönne.

Das in Rede stehende Pedal wird in zwiefacher Weise angewendet, entweder mit dem andern zugleich, oder allein.

Für sich allein*) macht es den Ton ungemein pikant, zart — ein wenig trocken — bei diesen Eigenschaften aber, wie bemerkt, auch in der Qualität weicher als den gewöhnlichen Klavierton. Einesteils wird also der bloss sinnliche Reiz der Abwechs-

*) S. v. N. (a. a. S. 39) macht darauf aufmerksam, dass von Rubinstein die Verschiebung auch dann angewandt wurde, wenn es galt, den grössten Kontrast zwischen Haupt- und Nebenstimmen zu erzielen oder die letzten Noten eines Satzes oder einer Phrase abzuschwächen.

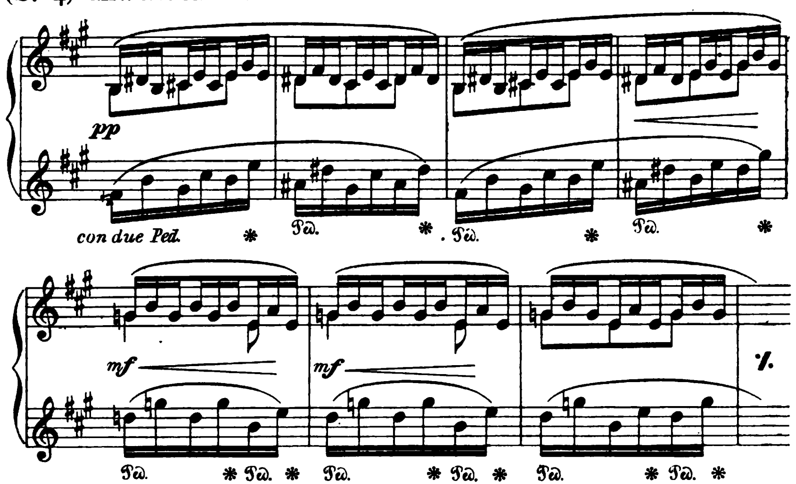
lung gestatten, gewisse Stellen — stärkeren gegenüber — in dieser Farbe zu geben. Bei zwei- und mehrmaliger Wiederholung derselben oder ähnlicher Figuren, beim leisesten Ausatmen des Decrescendo, auch des Rallentando, kann die Verschiebung zur Abwechslung, sowie zur Abschwächung des gewöhnlichen pianissimo noch hinzugenommen werden. Das bloss Sinnliche wird fast immer in das Innerliche umschlagen, denn ein piano, wie es in der genannten Weise erreicht wird, ruft allemal die Phantasie zu Ausschweifungen in ein ätherisches Reich. Ein feiner Sinn wird aber doch den äusseren Effekt vom innerlichen unterscheiden.

Ein ganz bedeutender Meister in der künstlerischen Anwendung der Pedale in der älteren Zeit war Dreyschock, in unseren Tagen sind es namentlich Reisenauer, Pachmann, Carreño und Kleeberg.

Nimmt die Verschiebung das andere Pedal mit hinzu, so wird das an sich Feine, Pikante mit jenem Hauche noch umschleiert, der die scharfen Grenzen des Tonumrisses ein wenig verwischt. Es kommt wieder eine andere Klangfarbe zur Erscheinung, die ein wenig romantisch-sentimentaler ist als die vorige. Die feinen Linien verzittern und verschwimmen. Auch diese Weise hat ihren poetischen wie sinnlichen Wert. Sie wird meist ganz eben da Berechtigung haben, wo sie der vorigen zuerkannt wurde; es kommt nur auf den Totalgeist des Werkes oder auf die Auffassung an, die, vorausgesetzt, dass sie der Einheit nicht entbehrt, zu beiden Weisen oft gleiches Recht hat. — Am häufigsten kommen beide Pedale vereinigt bei harmonischen Begleitungsfiguren im Basse vor, zu denen die Oberstimme eine Melodie gibt. Hier ist der sinnliche Wohllaut der Bestimmungsgrund; solche Bässe haben etwas in ihrer Weichheit und Zartheit, sehr Üppiges und Schwelgerisches. Es fehlt aber auch nicht an echt poetischen, malerischen Bestimmungsgründen. Leises, Verschwimmendes — vereint mit der weichen Tonbeschaffenheit — gibt immer einen duftigen Hauch, macht das Melancholische noch brütender, innerlicher, das Heitere lieblicher, das Zarte ätherischer. — Der Reiz der Verschiebung allein wird im ganzen aber doch die Mehrzahl der Berechtigungen für sich haben.

Die Vereinigung beider Pedale ist ein wohlfeileres Vortragsmittel, da es in der Modernität durch die Häufigkeit des ebengenannten Falles kaum noch das Nachdenken des Spielers herausfordert und fast ins Triviale umschlägt. Gleichwohl ist sie oft notwendig gefordert, so z. B. wird man beide Pedale in folgender Stelle von des jungfranzösischen Neuimpressionisten
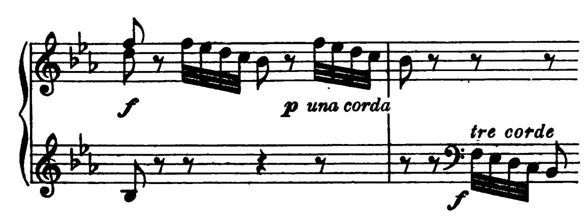
Cl. Debussys Märchendichtung für Klavier „L'Isle joyeuse" (S. 4) anwenden müssen:




Ein hübsches Beispiel aus der älteren, romantischen Literatur für Anwendung beider Pedale bietet z. B. der poetische, von duftigen harmonischen Akkordfiguren umwebte Anfang der leider später in leeren Virtuosenklingklang ausmündenden „Home sweet Home"-Paraphrase S. Thalbergs, op. 72.
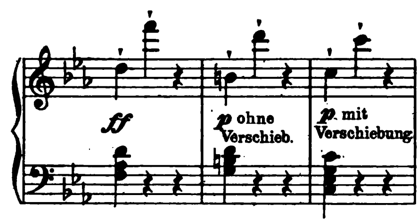
Soll die Verschiebung allein richtig wirken, so wird der Spieler schon mehr denken müssen. — Er wird für Einförmigkeit einen stets wachen Sinn haben und, wo er sie entdeckt, auf ein milderndes Aushilfemittel bedacht sein müssen. Da ereignet es sich oft, dass auch die Verschiebnng nur momentan anzuwenden ist, ganz wie das Pedal. Oft wird ein leises, kurzes Andrücken derselben einen feinen Hauch von Abwechslung in eine gleichmässige Stelle bringen; zuweilen wird sie nur 2 bis 3 Noten anders zu färben haben. Wir bringen hierzu sogleich zwei Beispiele.

In der ihres feinen Vortrages wegen hier so oft zitierten ersten Bagatelle von Beethoven kommt folgende Stelle vor:



Dieselbe ist in der so gegebenen Wiederkehr derselben Figur monoton; erhält die zweite Figur die Verschiebung, so bekommt sie den Reiz der Abwechselung. Die Phantasie zaubert aus der Fülle ihrer Vorstellungen sogleich ein Echo, oder eine Antwort, eine dialektische Beziehung zweier sich verständigenden Stimmen in den Inhalt dieser Stelle. (So kann eine derartig schnell wechselnde Anwendung der Pedale auch gerade an den zahlreichen Echostellen der älteren und alten Klaviermusik [bei wörtlicher oder annähernd wörtlicher Wiederholung einer Phrase] von ausgezeichneter Wirkung sein.)
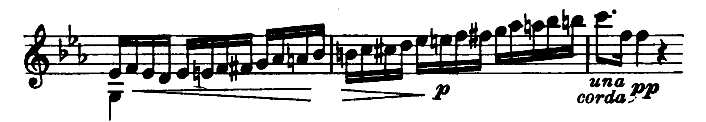
Ein anderes Beispiel findet sich am Ende des ersten Themas der C-moll-Sonate op. 10. Hier kommt dreimal dieselbe Figur vor; Beethoven will sie zwar ebenso oft stark haben. Früher angegebenen Gesetzen zufolge kann aber auch ein Decrescendo eintreten. Indem wir uns zu dieser noch feineren Vortragsweise hinneigen, würden wir die Stelle so zu spielen haben:




Beim Decrescendo ist der Übergang in die Verschiebung geschickt zu machen, nämlich so, dass die letzten Töne der Passage ohne Verschiebung piano genommen werden, der Eintritt in die Verschiebung aber ein wenig stärker, so dass die ersten Töne in diesem Pedal den letzten des vorhergehenden Registers etwa noch gleich klingen und allmählich erst zum leisesten Klange abgeschwächt werden. —

Stücke von poetischer Malerei, wie z. B. der „Abendwind" von Th. Kullak, die Einleitung zur elften ungarischen Rhapsodie von Liszt (sowie vieles aus der modernen, namentlich neurussischen, technisch meist auf Chopin weiterbauenden Klavierliteratur) vertragen die Vereinigung beider Pedale, ebenso die nach der oben zitierten Stelle aus Beethoven op. 111 eintretende hinflüsternde Diskantpassage. — Eine lichte Geisterregion antwortet einer dunklen.

In anderen Fällen ist die Verschiebung nicht gerade notwendig, ihre Anwendung kann aber auch nicht getadelt werden; dahin gehört so manche der Lisztschen zarten perlenden Passagen (z. B. in au bord d'une source); auch folgende Stelle aus Beethovens Es-dur-Sonate op. 31 kann so vorgetragen werden:




Kompositionen, die über eine Figur gearbeitet sind, werden als Abwechslungsmittel stellenweise die Verschiebung benutzen dürfen; zuweilen ist selbst ein plötzliches Übergehen in das leiseste piano von guter und malerischer Wirkung, wie z. B. auf der dritten Reihe S. 6 in des Verfassers Etüde Lore-Ley, op. 2.*) Viele Kompositionen können durch geschickte Anwendung der Pedale ein hochpoetisches Kolorit erhalten, wie z. B. die Etüden von Cramer, D-Moll Nr. 24 und D-dur op. 33.

(Ein drittes, den modernen Steinway-Flügeln beigefügtes „Sustaining"-Pedal oder Verlängerungspedal ermöglicht Haltetöne, Töne die als Orgelpunkte gedacht sind oder auf durchgehenden Harmonien liegen, durch mehrere Takte unabhängig von der Funktion der beiden anderen festzuhalten.

Im letzten Grunde bleibt die richtige Anwendung der Pedale freilich immer nur dem überlassen, der über den erforderlichen feinen Geschmack und die nötige Charakterfestigkeit gegen den oft verführerischen Reiz ihres Klanges derart verfügt, dass er sie schliesslich instinktiv richtig anzuwenden imstande ist).

Die Untersuchungen über das Verschiebungspedal führten zu den Modifikationen der Stärkegrade im Anschlage. Das leiseste piano wurde dabei zur Sprache gebracht. — Im mechanischen Teile wurde von einem dreifachen Stärkeverhältnis ausgegangen, wobei die Pedale natürlich ausgeschlossen blieben. — Hier in der Vortragslehre muss jener einstweilen der praktischen Uebung halber erteilte Fingerzeig dahin ergänzt werden, dass die Zahl der Abstufungen viel grösser ist, besonders wenn die Pedale hinzugenommen werden. Jede Tonstärke hat ihren bestimmten Charakter. Es bedarf nicht mehr des wiederholten Hinweises auf die im Vorigen mehrfach angegebenen Bestimmungsgründe; die bis hierher gelangte Lehre kann sich der Hoffnung hingeben, dass das über die Stärkegrade noch Hinzuzufügende kurz sein darf.

Die unendliche Fülle der Stärkeabstufungen lässt sich auf fünf Grundbegriffe oder Hauptfarben zurückführen; die übrigen sind als Uebergänge der letzteren unter einander anzusehen.

Ausgangspunkt ist die mittelstarke Tonfarbe (mf, mezzo-

*) Riemann (a. a. O., S. 23) warnt mit Recht vor Verwendung der Verschiebung bei jedem piano, da sie nur als besonderer, die Klangfarbe verändernder Effekt angewandt werden darf.

forte), die bei den Rücksichten auf Egalität und Deutlichkeit sich nicht bei allen Händen gleich, aber bei jeder Hand auf das ihr naturgemäss zukommende Maass von selbst bestimmen wird. Schon aus der verschiedenen physischen Kraft der Hände geht hervor, dass die Stärkegrade keine absolute Maassangabe gestatten, sondern relative Bestimmungen sind, die von der mittleren Stärke der verschiedenen Handindividualitäten ihren Ausgangspunkt nehmen. — Diese Klangfarbe ist die edelste und einfach schönste. — Sie wird überall den Grundton bilden, und wo sie in vollendeter Klarheit durchgeführt wird, ist das wesentlichste Moment gewonnen. Dass Akzentuation und sonstige Ausdrucksmittel dabei mitwirken, wird allerdings vorausgesetzt. Zwar kann diese Tonfarbe nicht überall die Tiefen des Inhaltes zur Geltung bringen, sie wird aber wenigstens nichts verderben und für manche kürzere, aphoristisch gedachte Werke sogar das allein Richtige sein. — Bei allem, was Passage ist, ist sie erste Grundbedingung und wird vor dem schwülstigen oft unklaren piano den Vorzug verdienen.

Diese Klangfarbe gestattet nach dem Starken und Schwachen hin zwei Abstufungen, also vier.

Die erste Verstärkung erzeugt das forte. Gesteigerte innerliche oder sinnliche Bedeutsamkeit ist der Bestimmungsgrund desselben. Die Akzentuation beruht in der momentanen Anwendung dieses Stärkegrades; die Gliederung ganzer Sätze, ihre Crescendos und die Momente der Deklamation, als die noch mehr ins Detail gehenden Gründe, sind im vorigen erörtert, und ist auf das darüber Gesagte hinzuweisen.

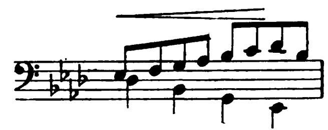
Die zweite Verstärkung, das fortissimo (ff, auch wohl fff) beruht auf einer noch eindringlicheren Macht der soeben erwähnten Beweggründe. —

Die Inhaltlichkeit wird im allgemeinen das Uebergewicht über äussere Reizmittel behalten. Das im Vorigen ausgedrückte einfach Schöne wird hier in alle diejenigen Nuancen übergehen, die mit dem im Schönen enthaltenen Faktor der Grösse zusammenhängen; also in das Grandiose, Prächtige, Erhabene, im heiteren wie im tragischen Sinne, in Jubel und Schmerz, in Ausgelassenheit oder Wut.
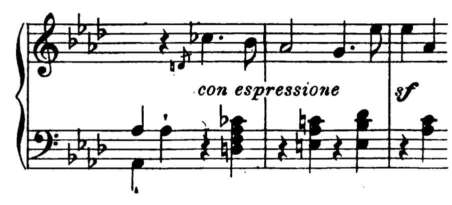
Abgesehen von solchen physischen Momenten werden sinnliche Brillanz oder selbst formelle Verhältnisse gleichfalls das fortissimo wählen. Akzente die ganze Sätze abgrenzen, Schlussphrasen von Kompositionen, die nur sinnlich ergötzen, werden Berechtigung dazu haben. Das fortissimo macht die Wirkung von starkem Licht. Kompositionen, die den Effekt des Feuerwerkes nicht verschmähen, werden das Glänzendste zum Schluss

aufbewahren. — In einem gewissen Sinne ist aber auch edelsten Tonwerken die Konzession, sich solcher Mittel zu bedienen, nicht zu verweigern. Als symbolische, durch Umwege den reinen Gedanken andeutende Kunst, darf sich die Musik den Forderungen der Sinnlichkeit nicht unbedingt entziehen. Beethovens F-moll-Sonate dürfte nicht anders schliessen als im stürmendsten fortissimo. — Auch sind Orchestereffekte auf dem Klaviere nicht anders zu erreichen. Die Tonmalerei, die Sturm, Getümmel, Donner, Einsturz u. dergl. schildert, ist darauf hingewiesen.

Das einfache piano schattiert das rein Schöne durch ein sinnlich wohltuendes Reizelement zum Lieblichen, Sanften, Anmutigen, Zarten, Graziösen. Dem letzteren ist es unentbehrlich, indem es das Gewicht und die Schwere der stärkeren Tonmassen aufhebt und Leichtigkeit an ihre Stelle setzt. Mendelssohn und Mozart werden daher am häufigsten das einfache piano in ganzen Tonsätzen anwenden können. — Als Gegensatz zum forte ist es als Mittel der Abwechselung von derselben Wichtigkeit wie decrescendo und crescendo, wie rallentando und accelerando. Zwei gleiche oder ähnliche Stellen werden in der Mehrzahl der Fälle das erste Mal forte, das andere Mal piano, bei besonderem dramatischen Inhalt wohl auch umgekehrt vorgetragen; noch mehrere ähnliche Figuren wechseln mit diesen Schattierungen. — Der Spieler muss bei Werken, die sich in einer mittelbedeutenden Inhaltlichkeit bewegen und weder zu vorherrschendem forte noch piano hinneigen, in einer feingefühlten Abwägung diese Farben verteilen, und es kann sich ereignen, dass er von dem vorgezeichneten Vortrage abweicht, ohne zu verstossen. — Wer z. B. die beiden Passagen gegen Ende des ersten Teiles im ersten Satze der F-moll-Sonate op. 2 von Beethoven stark gespielt, und besonders in das Ende der zweiten



einen starken Ausdruck gelegt hat, ist vollkommen im Rechte, den folgenden Gedanken



zart vorzutragen, obgleich der Komponist con espressione hingesetzt hat, um erst die Wiederkehr dieses noch zweimal sich wiederholenden Gedankens zu steigern. — Nach dem Prinzip der Abwechselung, der unbedingten Vermeidung der Monotonie, sind solcher Auffassungen bei einem und demselben Werke oft mehrere gleichberechtigt. Der empfangende Gehörssinn ist befriedigt, wenn er in der Verteilung der Stärkegrade eine proportionierte Abwechselung wahrnimmt. Es wäre z. B. auch nicht unrichtig, bei obigem Beispiel die zweite dem Schlussgedanken vorangehende Passage piano zu spielen und den letzteren, der Beethovenschen Vorzeichnung gemäss, forte vorzutragen. Dann müsste aber dessen Wiederkehr umgekehrt, nämlich decrescendo behandelt werden.

Es bedarf keiner Hinzufügung, dass Werke von präziserem Inhalte nicht unter der eben erteilten Regel stehen, sich ihr wenigstens in dem Grade entziehen, als der in ihnen liegende Ausdruck bestimmt ist. Der letzte Satz der F-moll-Sonate op. 57 gestattet in allen Fällen nur eine Auffassung.

Das pianissimo ist zum Teil bei der Besprechung des Verschiebungspedales erledigt. Damit ist natürlich nicht gesagt, dass diese Klangfarbe nicht auch ohne Hülfe dieses Pedales gebildet werden könnte. Im Gegenteil hat der gute Spieler seine mechanische Meisterschaft durch ein hingehauchtes Spiel ohne jegliche Pedalhülfe zu bewähren. (Der Effekt des pp sei also mit Überlegung angewendet.)

Ein Wechsel von p und pp ist allerdings das Feinste, was die Klaviertechnik geben kann.

---

Fast alle Vortragsangaben beziehen sich auf Stärke- oder Tempoverhältnisse. Die ersteren sind im vorigen besprochen worden; es bleibt noch übrig, das allgemeine jeder Komposition zukommende Tempo in den Bereich der Betrachtung zu ziehen.

Die Regeln über das letztere müssen sich nun freilich an das musikalische Gefühl wenden. Bis hierher war die Lehre bemüht, ihren Inhalt möglichst frei von der Verschiedenheit subjektiver Auffassungskraft zu objektivieren. Bei der Angabe des Tempos unterwirft sie sich, wenn sie ohne jene Voraussetzung verfahren will, weit ausholenden philosophischen Objekten, die jenseits der Grenzen dieser Spezialästhetik liegen. Sie kann sich nur kurz in folgendem zusammenfassen.

Das unmittelbar musikalische Gefühl misst nach dem im Gesange niedergelegten Ausdrucke und beurteilt nach dem in dieser Sphäre ihm geläufigen Bewegungsgrade zunächst jeden

musikalischen Gedanken. Nach dem, was das erste Kapitel auseinandergesetzt hat, weicht das Klavier aber von der Aufgabe des im Gesange sich ausbreitenden Ausdrucks darin ab, dass es den Gedanken der Formgebung, den Geist der Entwicklung im Vordergrunde zu lassen, dem Gefühle und der Phantasie also nicht von seiten des Naturreizes der Klänge und ihrer vereinzelten Wirkungen beizukommen hat, sondern von seiten des Denkens. Festzuhalten ist, dass alle Klaviertempi ein wenig schneller gehen, als sie der singend die Klaviergedanken Denkende nehmen würde. Vielfach fassen Dilettanten Klavierkantilenen zu langsam auf, weil sie nicht instrumental, sondern nur einseitig vokal denken. — Diese Notiz bezieht sich auf das Allgemeine. Im einzelnen sind die vokal gedachten Sätze, d. h. die Adagios, die langsam getragenen Piecen, auch dem entsprechend von den lebhafteren, mehr instrumental entworfenen zu unterscheiden; in jenen wird mehr Anschluss an das Gesangliche festzuhalten sein. Auch innerhalb der vokalen Klavierwerke sind die speziell kantilenenartigen Stellen wieder ihrem ursprünglichen Gedanken gemäss langsamer zu behandeln; das Passagenwerk wird im schnell flüssigen Kolorit sich zwischendurchwinden, seine gesanglichen Einzelheiten aber, wie früher bemerkt, durch Anhalten kenntlich machen. Die Takteinheit muss trotz aller Ausschweifungen möglichst erhalten bleiben. — Die verschiedenen Arten des Allegro bestimmen, wenn das musikalische Gefühl, Denken und die Erfahrung keinen sicheren Leitfaden abgeben, ihre Bewegung häufig durch Äusserlichkeiten. Das Maass der Technik in den schnellsten Stellen ist gemeiniglich Fingerzeig für das Maass der Bewegung.*) Da die Kompositionen nicht abstrakt gedacht, sondern für die ihnen zu Gebote stehenden Mittel menschlicher Darstellungskraft entworfen werden, so ist in den meisten Fällen dieser Fingerzeig ausreichend. Sicherer ist freilich die musikalische Empfindung. Die letztere muss mit feinem Sinne aus dem instrumentalen und dem vokalen Geiste, der ein Stück durchdringt, ein Durchschnittsresultat ziehen und danach das Tempo bestimmen. Das Finale der D-moll-Sonate op. 31 hat einen singenden Hauch bewahrt und geht nicht so

*) Christiani, a. a. O., S. 218: „Es sollte stets ein Überschuss von Technik selbst in dem schnellsten Tempo vorhanden sein, ein gewisser Reservefonds für etwaige Nervosität, Indisposition oder Ermüdung. . . . . Es bleibt immer eine Tatsache, dass ein Stück nur dann fehlerfrei gespielt werden kann, wenn des Vortragenden Fähigkeiten dem Stücke weit überlegen sind. . . . . Mässigung im Tempo, wie Mässigung in dynamischer Beziehung sollte stets der erste künstlerische Grundsatz sein, Ruhe und Selbstbeherrschung müssen selbst im schnellsten Prestissimo und leidenschaftlichsten Agitato das rein Mechanische in strengem Zügel halten.

schnell, wie das in der F-moll-Sonate op. 57, das durchaus instrumental gedacht ist. Bei diesem ist die Geläufigkeit und bravourmässige Technik am rechten Orte. Nahezu gleiches gilt vom Finale der Cis-moll-Sonate op. 27, Nr. 2; der letzte Satz der B-dur-Sonate op. 22 aber hat infolge seines gesanglichen Charakters einen ruhigeren Gang. — Zu solchen äusserlichen und innerlichen Merkmalen kommt auch noch die Erfahrung und musikalische Wissenschaft; nicht aller Gehalt der Musik kommt aus dem Vokalen oder der Verwandlung des Stoffes in die instrumentale Materie. Wirkliche Lebensvorgänge ziehen die Musik als integrierenden Bestandteil zu ihrer Existenz heran, und die Bewegung der Töne wird abhängig von dem in ihnen obwaltenden äusserlichen Rhythmus. Der Marsch und der Tanz ist hier gemeint. Die Bestimmung des Tempos dieser Musikstücke hängt von der Vorstellung der sinnlichen Bewegungen ab, die teils der reinen Lust hingegeben, teils von charakteristischer Innerlichkeit erfüllt, zum Fingerzeige dienen.

Das Tempo eines Menuetts, eines Trauermarsches, eines Festmarsches, der verschiedenen Nationaltänze, selbst der älteren idealisierten Tanztypen (Gigue, Sarabande, Gavotte u. s. w.) entnimmt von solcher Kenntnis seine Bestimmung.

Wir sind hiermit zum Schlusse des Vortragsteils gelangt. Die Lehre musste sich mit der Besprechung der Hauptformen begnügen, die in der Akzentuation, dem Crescendo und Decrescendo, dem Accelerando und Rallentando, dem Takte und dem Tempo im allgemeinen, sowie in den Anschlags- und Klangfarben erledigt wurden. Die Erkenntnis dieser Hauptformen liefert das Material zur Beurteilung aller der zahlreichen Kunstausdrücke, welche auf den Inhalt eines Stückes oder einer Stelle desselben Bezug haben, so z. B. pomposo, grandioso, con affetto, con passione, flebile, inconsolabile, leggiermente, estinto, amabile usw. Alle dergleichen Begriffe reduziert der denkende Verstand auf die im vorigen besprochenen Hauptformen, z. B. pomposo auf forte und nicht zu schnelle, nach Umständen marschartige Bewegung; flebile auf unruhige Bewegung mit bald leisem, bald lautem Ausdruck; leggiermente auf piano mit etwas hochperlendem Anschlag u. dergl. Ihre volle Erledigung können solche Begriffe durch diese Umdeutung freilich nicht finden; denn der Hauptbestand derselben ist die lyrische, innerliche Bestimmtheit. — Um dem Faktor der poetischen Anregung Genüge zu tun, kann die Lehre nicht auf die Ausdrücke im einzelnen eingehen; dies führte zu unnötiger Weitläufigkeit und zu Wiederholungen. Gleichwohl fühlt sie sich gedrungen, ihrem Prinzip konsequent, welches einen guten Teil unlehr-

baren Stoffes dieser Vergeistigung an mehreren Stellen einräumen musste, dem hier in Rede stehenden Faktor wenigstens zum Teil gerecht zu werden. Dies kann aber nur im allgemeinen geschehen; einerseits schützt dies vor unnötiger Breite, andererseits leitet es die Anschauung zu jenen Urbegriffen hin, die mehr Förderung und Nutzen bringen, als mnemonisches Wissen. Zugleich erledigt sie damit die im vierten Kapitel vorgeführte Aufgabe in demjenigen Umfange, zu dem sie in der Form dieser Spezialästhetik verpflichtet ist.

Bevor sie jedoch zu diesem Teile, der sich als Schlusskapitel in dem Sinne eines Anhangs an das Vorhergehende anschliesst, übergeht, hat sie noch von einem Begriffe Rechenschaft abzulegen, der im früheren mehrfach antizipiert werden musste, dem aber hier erst Genüge geleistet werden kann. Es ist dies diejenige Idee in ihrer geschlossenen Einheitlichkeit, von der im besondern und einzelnen die grosse Zahl der verschiedenen Vortragsnuancen ihre Bestimmung erhielt.

Wir haben bisher die Mannigfaltigkeit betrachtet; das Schöne ist aber Einheit in der letzteren. Die Lehre muss sich zum Schlusse diesem Einheitsbegriffe zuwenden, als dem Urgrunde, welcher die verschiedenen Mittel des Einzelausdruckes zur Harmonie des Schönen vereinigt. —

Die blosse Mannigfaltigkeit des Vortrags macht die Darstellung noch nicht schön. Die vielfarbigste Buntheit der Klang-, Stärke- und Bewegungsunterschiede muss ein richtiges Verhältnis zu der inhaltlichen Einheit des jedesmaligen Tonwerkes bewahren. Die letztere ist es, welche zuerst erkannt und verstanden sein will, und nur von ihr, als dem poetischen Kerne, ausgehend, muss der Spieler das Maass berechnen, mit welchem er die Fülle der Farbenunterschiede ausbreitet. — Es besteht hier ein in die Augen springender Parallelismus der Musik und der Malerei. Wie in dieser der universelle Farbenton die verschiedenen Lokalfarben zur Harmonie vereinigt, so muss auch im Vortrage auf dem Klavier eine einheitliche Haltung den Grundton bilden, und dieser muss bei aller Reichhaltigkeit der Einzelnuancen als die ursprüngliche und leitende Idee erkennbar bleiben. Bestimmt wird er von dem musikalischen Inhalte des Tonwerkes. Dieser Inhalt — dessen Analyse in weiteren Andeutungen sich das nächste Kapital vorbehält — ist jener gewisse Wärmegrad der Stimmung, verbunden mit der symbolischen Andeutung einer mehr oder weniger geisterfüllten Innerlichkeit. Jenes ist der Grad der Gefühlsinnigkeit, dieses der Grad der Geistigkeit.

Aus der Mischung dieser beiden Faktoren bildet sich das

spezifische Grössenverhältnis eines allerdings nur vom geläuterten und jugendlich frisch erhaltenen Gefühle verstandenen Kernes, der in jedem Kunstwerke vorhanden ist. Für diese Sphäre symbolisierender Klangerscheinungen muss solch ahnendes Verständnis vorhanden sein. Ohne die instinktive Erkenntnis des allgemeinen Inhaltes helfen auch die spezielleren Andeutungen nichts, die jede Verstandesanalyse mit leichter Mühe für die Einzelheiten der symbolischen Bedeutung geben kann.

Der Spieler soll also die Stärke-, Bewegungs-, Klanggrade nach dem Bedürfnis des einheitlichen Stimmungsgehaltes, in grösserer oder geringerer Fülle, in schnellerem oder langsamerem Wechsel, in schärferer oder gelinderer Betonung darbieten; und zwar soll er nicht nur den einzelnen Satz eines grösseren Werkes in dieser Weise studieren, sondern sogar im Verhältnis der Sätze untereinander das einheitliche Band erkennen. — Grosse Kompositionen werden häufig die ganze Fülle der Farben selbst in scharf beisammenstehenden Kontrasten vertragen; kleinere Miniaturbildchen haben es leichter mit dem Grundtone; in ihnen wird meist Grazie, Liebreiz und Niedlichkeit der Form eine grosse Maasshaltung in der Entfaltung der Kräfte zur Pflicht machen. Die Melancholie wird auf Monotonie oft gerade ausgehen müssen; die heitere Lebensfrische wird der reizvollsten, buntesten Abwechselungen in mehr äusserlichem Sinne, die Inhaltstiefe der mächtigeren Intensität der Klangfarben nach psychisch dramatischen Vorwürfen bedürftig sein. — Durch Beethovens As-dur-Sonate op. 110 z. B. weht ein wehmütig-milder Geist. Dieser ist der Grundton und macht eine maasshaltende Entfaltung der Kraft, eine mehr gesangliche, lyrisch resignierte Vergeistigung der Klänge zur Aufgabe. Kontraste finden sich hier zwar wie überall. Barocker Humor bricht einmal im zweiten Satze durch, und das Finale lässt sogar glühende Lebenskraft sich noch einmal inmitten dieser elegischen Bilder erheben; der Grundton ist aber der bezeichnete. — Die F-moll-Sonate op. 57 ist ein erhabenes Bild titanischer Seelengrösse — hier sind die grössten Kontraste berechtigt. Der gigantische Aufschwung des ersten Teiles darf die monotone Abgespanntheit des zweiten folgerichtig hervorrufen. Haben im ersten die schärfsten fortissimos getobt, so können für den zweiten die traumhaftesten pianos den Grundton bilden, und der dritte kann sich dem ersten anschliessen. — Ähnliche Verhältnisse bestehen zwischen dem dritten und ersten Satze der Cis-moll-Sonate op. 27, Nr. 2; auch zwischen den beiden Sätzen der E-moll-Sonate op. 90 und den beiden ersten der pathétique, obwohl nicht so klar hervortretend. — Kleine Tonbilder erreichen,

wie bemerkt, die Einheit des Grundtons leichter und haben auch aus logischen Gründen das Bedürfnis nach demselben mehr. Grosse Schilderungen berühren mannigfaltigere Stoffe und werden alles nur Mögliche in der Nuancierung heranzuziehen Gelegenheit haben; ihre Einheit liegt in der Weite geistigerer Regionen. Kleine Bilder repräsentieren meist das Niedliche, Graziöse, Feine — also Teile des Schönen, die sinnlicherer Natur sind. Hier wird eine halbstarke Anschlagsfarbe den Grundton bilden, und alle Schattierungen von forte und piano werden in einem nur relativen Sinne zu nehmen sein. Mit grossem Unrecht wird von dem nicht sachkundigen Spieler in solch einer Komposition das forte eben so stark gebildet, wie in einem weit ausgedehnten Bilde voll grosser Leidenschaften.

Die Regel kann nicht genug betont werden, dass die Stärke der Tonschattierungen in den meisten Fällen einen relativen Sinn hat. Der Spieler muss immer erst auf das Ganze sehen und danach die Abwägung seiner Crescendos und Diminuendos einrichten. Selbstverständlich werden die letzteren eher in kleinen Bildern ausschweifen dürfen. Das Niedliche verträgt den Schmelz, den verduftenden Farbenschimmer eines hingehauchten pianos als Grundton in den meisten Fällen. Gute Beispiele geben das Scherzo Nr. 2 in Gades Albumblättern und Mendelssohns Frühlingslied (und dieSachen von Kirchner, Heller, Bennett, Reinecke u. v. a., also vorwiegend die Klavierminiaturen der feinsten Mendelssohn- und Schumann-Epigonen). Wer hier ein forte ebenso stark bilden wollte, wie in einer langen Sonate, würde sehr unrichtig vortragen. Die pianos hingegen können das Maass überschreiten. Dies bleibt selbst für diejenigen kurzen Skizzen gültig, die einen ernsteren Inhalt haben.

Es ist nun allerdings zu bemerken, dass die ganze Bildung der Technik in einem freilich elementaren Sinne Einheit in der Tonbildung vorbereitet hat. Elastizität, Lockerheit, Entschiedenheit in der Kraftbetätigung des speziellen Spielmuskels, und demzufolge eine gewisse Brillanz der Tonbildung waren Eigenschaften, die dem leisesten wie dem stärksten Lebenszeichen der gesamten Technik zugrunde lagen; und wer hier seine Schule gut durchgearbeitet hat, wird in jenem erwähnten Sinne immer eine Art Einheit aufrechterhalten. Nur ist die in diesem Kapitel gemeinte Harmonie des Grundtones geistiger Art; sie ordnet nach dem Prinzip des gedankenvollen, überlegten Ausdruckes das, was bei der Mechanik beziehungslos nebeneinander lag.

Hat sich nun somit die Einheit richtig geltend gemacht, und von ihr bestimmt die Summe des Mannigfaltigen in ge-

schmackvoller, vernünftiger Weise entfaltet, so ist der Vortrag künstlerisch fertig*). Damit sind wir naturgemäss zum Schlusse

---

*) Otto Klauwell, Der Vortrag in der Musik, Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels, Berlin, J. Guttentag (D. Collin) 1883, S. 2f.: „In der Erkenntnis und Ausführung der notwendigen Abweichungen von den geforderten Massen nach der einen oder anderen Seite, jenes nur zwischen den Zeilen zu lesenden Rubato besteht die von der Technik unabhängige, eigentliche Kunst des Vortrages. Das Wesen des vollendeten Vortrages besteht in diesem engeren Sinne in der Zurückführung auf die beiden äusserlichen Momente richtigen Tempos und richtiger Klangstärke im Ganzen und in den noch so minimalen Modifikationen des vorgeschriebenen Maasses.

Der Verfasser stellt eine grosse Reihe von aphoristisch gehaltenen Grundregeln für alle Modifikationen des Tempos und Stärkegrades auf. Wir teilen als Ergänzung und Bestätigung der Kullakschen systematischen Darlegungen im folgenden auszugsweise das Wichtigste mit. Zunächst: Modifikationen des Tempos (S. 8ff.). Der Anfang einer Komposition ist mit erhöhter Deutlichkeit, bisweilen also etwas breiter, das sogenannte 2. Thema bei ruhigerer Gegensätzlichkeit zum ersten etwas langsamer, die sogenannte Schlussgruppe (zwischen ihm und dem Schlusse) etwas bewegter, die Schlussgruppen der einzelnen Teile und Variationen ihrem Charakter entsprechend, meist mit modifizierten Tempo vorzutragen. Die unmittelbare Wiederholung einer Stelle, stark oder schnell modulierende oder vollstimmige bzw. in tieferer Tonlage befindliche Stellen müssen etwas breiter gespielt werden; Ausweichungen, Trugschlüsse usw. vertragen ein kleines vorbereitendes ritardando, dagegen bedeutungslose Füllstellen, Nachspiele usw. ein etwas beschleunigtes Tempo. Ein regelrechtes rit. erfordern die die Reprise einleitenden Takte, alle Cadenzen und (meist) Fermaten. Die Dauer der letzteren ist je nach der Periodisierung des Vorangegangenen in ganz bestimmter Weise abzugrenzen. Eine minimale zurückhaltende Verlängerung vertragen Vorhalte, auf den guten Taktteil eintretende Wechselnoten, die höchsten Töne einer melodischen Phrase usw. Die auf punktierte Noten folgenden kleineren Gattungen sind in melodischen Stellen in vollem Wert, in nur rhythmisch charakteristischen minimal verkürzt. Töne melodischer Bedeutung in gebrochenen Akkorden sind über die Dauer der folgenden harmonischen festzuhalten, bei wichtigen Einsätzen die vorangehenden minimal zu verkürzen, Triller in der Regel ruhig zu beginnen. Aus seiner Darlegung der die Modifikationen des Stärkegrades bedingenden Gesetze sei u. a. hervorgehoben: Gleiche oder ähnliche Stellen müssen mit modifiziertem Tempo und verändertem Stärkegrad, alle Cadenzen meist etwas diminuendo vorgetragen werden. Kleine Vor-, Zwischen-, Nachspiele sind leise, die anschliessenden melodischen Einsätze deutlich zu kennzeichnen, längere Triller mit nuanciertem Stärkegrad, alle sforzati nach dem herrschenden Stärkegrad verschieden stark zu nehmen. Eine parallel oder in Gegenbewegung zur Melodie gesetzte Nebenstimme, ebenso Nachahmungen aller Art sind herauszuheben, ebenso die Ecktöne von Akkorden und ausgehaltene Töne unter bezw. über solchen kleineren Wertes. Sehr anfechtbar erscheint die Forderung, dass eine nebensächliche „Begleitung" an etwaigen cresc. und dim. der melodieführenden Stimme nicht teilzunehmen hat, namentlich aber diejenige einer Akkordbrechung bei sfz.-Dissonanzen zur „Milderung der Härte des Anschlages". Das ist durchaus missverstandener Klassizismus. — Zum richtigen Vortrag eines Tonstückes im ganzen zieht K. die Analogie der Musik mit der Sprache heran. Auch der Spieler sucht einen harmonischen Gesamteindruck und Stimmung durch genügende Darstellung der Notwendigkeit einer Zusammengehörigkeit seiner einzelnen Teile zu geben, nur hat die musikalische Reproduktion nicht nur das im Kunstwerk enthaltene herauszuarbeiten, sondern auch mit ihrer der Reproduktion zum Teil gleichen Aufgabe hineinzulegen. Bedingungen vollendeten Vortrages sind: Deutlichkeit in der Klarlegung des Baues der Komposition und maassvolle, nicht anatomische Phrasierung, Angemessenheit, Schönheit der Darstellung, Wahl des richtigen Tempos und allgemeinen Stärkegrads bei strenger Berücksichtigung des Grundcharakters einer Komposition, Herstellung der Einheit derselben und Erkenntnis der grossen Höhepunkte einer Komposition. Wie man's im ersten Sonatensatz machen soll, zeigt

des Systems gelangt, welches von den ersten Keimen an, durch alle Zwischenglieder, denselben als bestimmendes, einziges Ziel im Auge behalten musste. Keins seiner Elemente ist entbehrlich — so sehr aber auch gerade die Lehre von der Mechanik ihren Anteil betonen musste, so ist es nunmehr geboten, auf Grund des Vorangegangenen der Redensart „der Vortrag, nicht die Technik sei die Hauptsache“ ihr Recht zu sichern. Je charaktervoller, gediegener und wahrhaft schöner ein Tonwerk ist, um so fester ist seine Objektivität umgrenzt, und der Spieler erreicht das Höchste, wenn er sich selbst ganz vergessen lässt. Was die Einheit der Grundfarbe betrifft, so wird z. B. bei den meisten Beethovenschen Sonaten nur eine einzige die richtige sein.

Hinsichtlich der Auseinanderlegung des Mannigfaltigen, der Darstellung des Kontrastlichen jedoch, werden sich immer mehrfache Auffassungen rechtfertigen lassen; hier muss der Grundsatz festgehalten werden, dass selbst Abweichungen von der Vorschrift des Komponisten begründet sind, wo sie auf poetischer und verständiger Erfassung des Inhaltes beruhen. Es ist nicht zu übersehen, dass 1. die Musik ihren Inhalt überhaupt nicht in so präzise Umrisse fasst, sondern der Phantasie eine grössere Produktivität zumutet, als andere Künste; 2. dass die Wahrheit des Schönen eine mannigfaltige Mischung der in ihm enthaltenen Bestandteile, selbst bei sonst festen Umrissen eines Werkes, zulässt; und 3. dass eben die Kunst des Vortrags darin besteht, dasjenige Einheitliche unter den verschiedenen Möglichkeiten herauszufinden, welches entweder der Neigung oder der Überzeugung der darstellenden Subjektivität entspricht.

Ist der Gedanke, dass, unbeschadet aller Anerkennung der

---

K. in poetischer Weise, indem er seinen Vortrag mit einer Bergübersteigung vergleicht. — Eine wichtige, von tiefer Poesie und ernstem Denken verklärte Ergänzung zu Kullaks u. a. Ausführungen bildet auch z. B. das sechste Kapitel „Der Vortrag“ in Jaëlls „Die Musik und die Psycho-Physiologie“ (s. o.), deutsche Ausg., S. 91 ff. Nach ihr ruht die Kunst des Vortrags auf folgenden 4 Grundlagen: 1. Hervorbringung nur klanglich schöner Töne durch den Spieler, 2. Fähigkeit der dynamischen Abstufung der Tonwellen durch kaum wahrnehmbare Mittel, 3. seine einheitliche Vorstellung vom Rhythmus, 4. einheitliche Ordnung der Notengruppen, immer vorausgesetzt, dass mechanische Bewegungen und Entwicklungen der musikalischen Gedanken aufs engste zusammenwirkend, den Vortrag vergeistigen. Auch die mit dem Auseinanderstreben der lebensvoll wieder in Verbindung miteinander stehenden Töne in Beziehung stehenden kleinsten Verschiedenheiten in Ton, Klang und Rhythmus wird der wahre Vortragskünstler bewusst oder unbewusst ergründen und einheitlich im grossen Zuge darstellen. Der Vortrag selbst ist unübertragbar. Der Fortschritt in der Auffassung musikalischer Gedanken muss sich vom einfachsten bis zum schwersten Tonstücke durch ununterbrochene Beeinflussungen verschiedener Art vollziehen, alle Komponisten müssen studiert werden, um die einen mit Hülfe der anderen besser zu verstehen (was die Verfasserin an Schumann, Chopin, Liszt, Bach und Beethoven klar macht).



geistigen Überlegenheit der Klassiker und einiger Nachklassiker im Punkte der Produktion, die Kunstbildung und der Geschmack für Reproduktion selbst einem Beethoven gegenüber heutzutage auf einem fortgeschritteneren Standpunkte stehen, keineswegs als ein zu verwegener zu bezeichnen, — so muss für die grosse Zahl der geringeren Kompositionen es geradezu als Aufgabe betrachtet werden, im Vortrage mehr aus ihnen zu machen, als sie enthalten. Dass dies die grossen Meister wirklich so auffassen, wird durchdie Tatsache bewiesen. Die scheinbar unbedeutendsten Kleinigkeiten in der Literatur erhalten unter den Fingern einer Meisterhand oft eine Art Geist und Reiz; das einfach Brillante wird sprühend von Lebenslust und Humor, das schlicht Sentimentale innig, ernst und erhaben, das scheinbar Monotone ein schillernd Farbenbild, das Einfache sinnig und bedeutungsreich, das Ausdrucklose ausdruckvoll; wie vieles wird wahrhaft niedlich, graziös, brillant durch eine schöne Technik allein.

---

# Achtzehntes Kapitel.

## Fingerzeige über allgemeine Auffassung.

Tief in der menschlichen Seele wohnt ein Zug der Nichtbefriedigung durch das Leben, der Sehnsucht nach Auflösung seiner Dissonanzen. Was die Wirklichkeit versagt, müht sich die Phantasie zu ersetzen, und so baut sie sich zwei Welten auf, die jenem Zuge der Sehnsucht entsprechen, die Religion und die Kunst. In der Kunst bildet sich eine Reihe metaphysischer Anschauungen, welche mit dem Leben aussöhnen, indem sie über dasselbe hinausführen und der zeitlichen Unvollkommenheit eine ewige Vollkommenheit versprechen. In der Kunst dagegen bemächtigt sich die Phantasie der Wirklichkeit, um sie eben jenem seelischen Drange gemäss umzuformen, d. h. zu idealisieren. Sie drückt den Stempel der Idealität auf die kleinste sinnliche Existenz, auf Klang, Farbe, Form, auf Blume, Tier; sie drückt ihn auf die ganze Mannigfaltigkeit der Beziehungen unter Dingen und lebenden Wesen; ja, sie hebt sich auf unendlicher Stufenleiter so weit empor, um im Sinne des religiösen und metaphysischen Bedürfnisses zu wirken, indem sie teils an das Dogma, teils an die innersten Tiefen des eigenen Selbst anknüpft.

An die äussere Objektivität lehnt sich, die Architektur aus-



genommen, die Musik verhältnismässig am wenigsten an. Ihr Hauptmaterial bleibt das Gemütsleben. Die Natur des Tones weist sie darauf hin; denn die wechselnden Beziehungen von Höhe, Stärke, Klang ermöglichen eine Symbolik der Gefühlsprozesse. Dieser Urreiz durchdringt die ganze Tonwelt in solcher Ausdehnung, dass die oben behandelte Vortragslehre in ihren Grundzügen wesentlich auf ihm beruht.

Seine volle Geistigkeit jedoch hat das musikalische Kunstwerk damit noch nicht erlangt. Was zu diesem Reiz noch hinzukommen muss, ist ein dreifacher Inhalt: 1. ein formeller; 2. ein pittoresker; 3. ein poetischer. Der erste, der formelle, zeigt die innerhalb der spezifisch-musikalischen Kombinationsfähigkeiten mögliche Idealität der Struktur, in welcher Ordnung, Einheit in der Mannigfaltigkeit herrscht. Die Musik, die sich hier ergibt, wird, da die Idee der Form als eine auf nicht zu viele Unterschiede beschränkte hervortritt, besonders den Reiz der Klangwirkungen, die Kunst, Spannungen sinnlicher Art anzuregen und zu lösen, das Material der sogenannten Effekte ausbeuten. Es entsteht ein Schönes von sinnlich reizender und formeller Natur. — In der zweiten Art wird der Reiz auf Nachbildungen, auf Anklänge aus den Erscheinungen des Lebens beschränkt. Dem Tone wird seine pittoreske Kraft abgelauscht und ihm dadurch ein Inhalt anderer Art verliehen. Das Kunstwerk gewinnt malerische Bedeutung; Naturszenen und Naturlaute, Bewegungen und Tätigkeiten lebender Wesen werden in seinen Inhalt aufgenommen. Es ergibt sich, dass der Ton seine malerische Kraft auf einen grossen Teil der hörbaren und selbst sichtbaren Erscheinungen der Welt auszudehnen vermag. (Vergl. das fünfte Kapitel in des Verfassers Schrift: „Das musikalische Schöne".)

Der letzte Teil des angeführten Inhalts, als der umfassendste und höchste, wird natürlich die intensivste Aufmerksamkeit des Künstlers auf sich lenken müssen und ist besonders auf die dem Gefühle dunkel vorschwebende Auslegung schöner Tonwerke hinzuweisen. Hier fehlt in dem Bereiche der musikalischen Ästhetik allerdings noch die objektive Forschung. Die musikalische Schönrednerei, die dichterisch geschmückte Phrase hat in unsäglicher Wohlfeilheit überhand genommen; den Kunstwerken werden objektive Beziehungen und inhaltliche Spezialitäten untergelegt, als ob es die höchste Aufgabe der Tonkunst sei, das ihren Mitteln schlechterdings Versagte mit Gewalt sich anzueignen. Ja, es liegt eine Inhaltlichkeit in den Tönen, aber sie ist allgemeinerer Art, und die Auslegung darf in diesem Punkte nie zu weit gehen.

Zwei Komponisten stehen an der Spitze der Literatur, und das Pianoforte mag stolz darauf sein, von beiden einen sehr grossen Teil ihrer bedeutendsten Schöpfungen zu seinem Besitz zu zählen: Bach und Beethoven. Sie unterscheiden sich in der Weise, wie die Poesie des Dogma von der des eigenen Ermessens über die irdische Welt. Bach ist der von jenem erfüllte Dichter, und darum charakterisiert ihn die festgefügte, plastischformende Stilweise, die Erhabenheit und Innigkeit, die Frömmigkeit, die ungeteilte innere Einheit. Beethoven schafft in eigener Brust die Sphären der Ewigkeit, in den aufgewühlten Tiefen seines Herzens eine überirdische Welt. Die hiermit zusammenhängende Stimmung ist die Erhabenheit, die Melancholie, die Wehmut. Psychologisch konsequent reiht sich der Humor daran — die Grösse des Schmerzes, der Ernst seines in sich gekehrten weltumfassenden Gemütes reibt sich auf, wenn er nicht über sich selbst und über diese ganze irdische Nichtigkeit lacht. —

In diese Stimmungen einzudringen, jede an geeigneter Stelle zu verstehen, und in alle Einzelheiten die Allgemeinheit des Seelenbildes herauszufinden — für das Ganze sich warm zu begeistern — dies ist die Aufgabe des darstellenden Spielers. Wo das innere Verständnis rezeptiv gewonnen ist, da nur kann in der reproduktiven Wiedergabe Richtiges geleistet werden. Nach jenen beiden Gipfeln hinanzustreben ist die schönste — und ernsteste Pflicht des Spielers.

Er begeistere sich am Höchsten, versage seine Liebe und seine Vertiefung aber auch nicht den anderen Sphären der Literatur. Auch eine schöne Sinnlichkeit ist ein berechtigtes Moment. Das perlende Tonelement ist ein dem Klaviere einzig zufallender Reiz — die vielen anderen Tonfarben haben zwar nimmer die Wirkung der orchestralen Mannigfaltigkeit, ersetzen aber durch den Gedanken der virtuosen Geschicklichkeit — einer Art Geistigkeit, in welche das Orchester nicht eindringt — und durch Feinheit des Reizes Vieles.

Die Wärme dei Begeisterung wird sich immer dadurch offenbaren, dass der Spieler sich angeregt fühlt, poetische Anklänge aus dem wirklichen Leben zugrunde zu legen. Beispielshalber mag hier auf die mannigfachen Interpretationen hingewiesen werden, die für Beethovens Cis-moll-Sonate op. 27 entworfen sind:

1. Czerny verweilt nur bei dem ersten Satze und nennt ihn ein Nachtstück, in welchem sich eine Geisterstimme vernehmen lässt.

2. Ulibischeff (Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger, Leipzig, F. A. Brockhaus 1859, S. 134 f.) findet im Adagio die herz-

ergreifende Trauer einer Liebe, die keine irdische Wirklichkeit kennt und von sich selbst lebt, gleichsam wie eine Flamme ohne Nahrung. Wie die Melodie abgebrochen klingt, so zeigt der Mond sein bleiches Totenangesicht und verhüllt sich im Augenblick darauf unter dem Schleier des düstern Gewölkes, das über ihn hineilt und sich bald öffnet, bald schliesst. Man glaubt auf einer öden und wüsten Ebene ein ungeheures Grab zu sehen. Ein Teil der Mondscheibe beleuchtet es, und der Genius des Schmerzes fragt nach seinem Rätsel. Melodien steigen aus diesem Grabe, wie die Antworten eines jammernden Schattens, der über seine Nichtigkeit weint. Wenn der Schatten ausgesprochen, bleibt in den letzten sechs Takten nichts als die fortwährende Triolenbegleitung, und die Totenglocke, die tiefen Bässe, jene vorherrschende Grabesstimme, die immerfort mit demselben Klange vom Anfang bis zu Ende ertönt. . . .

Zwischen dem Adagio . . . und . . . Presto agitato findet eine offenbare Beziehung und ein schneidender Kontrast statt. . . . Das Presto ist auf zwei Motive gebaut, die zwei entgegengesetzten, aber ineinander verschmolzenen Charakteren entsprechen: Verzweiflung und Rührung, oder wenn man lieber will, Fluch und Klagen. . . . Mit so einfachen Mitteln hat Beethoven die überströmende Kraft erreicht, hat er seinen Zorn und seine Verzweiflung ausgetobt, das Schicksal verdammt, das Menschengeschlecht unter der Last seines Fluches niedergeschmettert und dann doch wieder geweint, wie ein Kind, das seine Mutter um Verzeihung bittet.

3. Liszt nannte das Allegretto dieser Sonate eine Blume zwischen zwei Abgründen (ein Vergleich, den Ulibischeff unpassend findet).

4. Marx nennt das Adagio das leise Lied entsagender Liebe. Es ist ein Abschied von aller Hoffnung der dürstenden Seele, dem sich das Wort versagt, dem der bange Hauch aus wahrer Brust kaum eine Weise leihen kann, dem der Puls des Rhythmus, kaum erweckt, stockt und sich dehnt wie der bange Scheideblick des Entsagenden. Dabei schleicht gespensterleise das Leben in Tiefen hinab, in denen kein Labsal für diese Schmerzen sich findet. Und so edel, so still und unberührt von jedem aufwühlenden Sturm der Leidenschaft fliesst dieses Klagelied hin! usw.

Der Entsagung folgt die Trennung im zweiten Satz: „O, denke mein, ich denke dein! Leb' wohl, leb' wohl auf ewig." — Und nun muss weiter gelebt werden, man stürmt hinaus und stürmt hinauf und zürnt und wehklagt — und alle Schläge und alle Donner des Schicksals sollen das erhabene Haupt des Geweihten nicht beugen.

5. Louis Köhler findet in einem Friedhofe unter Trauerweiden bei falbem Mondschein auf Graburnen ein stimmungsverwandtes Gemälde zum Adagio. Das Allegretto in Des führt in eine Stimmung hinüber, die durch Tränen lächelt und das frühere Schmerzensweh in süssmilde Tröstung umstimmt. Im Presto agitato wechseln Angst- und Schreckakzente und wildes Schwelgen im Spiele der entfesselten Gefühle mit Momenten grossartig resignierender Fassung voll hoher Seelenwürde, bis es nach furchtbarem Leidenschaftstaumel wie todesmatt daniedergeht, um dann noch einmal im letzten Aufflackern mit Heftigkeit abzubrechen.

6. (Der Unparteiische [Beethovens Klaviersonaten, Berlin, Bote & Bock 1863, S. 12—13] hält den ersten Satz für das schönste Lied ohne Worte, das je geschrieben wurde —, der Ausdruck eines

tiefen, unstillbaren hoffnungslosen Schmerzes. Das Scherzo folgt mit ruhig ernstem Schritt; es ist gleichfalls schön und edel, aber sein Wert verringert sich auf seiner Stelle. Im Presto malt uns der Meister wieder im grössten Stile den Sturm der entfesselten Leidenschaft, der aufbäumenden Verzweiflung gemischt mit rührenden Klageakzenten.)

7. Elterlein (Beethovens Klaviersonaten, Leipzig, H. Matthes, 3. Aufl. 1866, S. 66 f.) findet in der ganzen Sonate unnennbares Weh, schneidenden Seelenschmerz als Grundstimmung. Im Adagio erscheint das innere Leiden verhalten, zusammengepresst; gemessene Seufzer entwinden sich dem gequälten Herzen, aber doch ist ein Gefühl stiller Erhebung in das Unvermeidliche damit verbunden. Die Tonfärbung des Ganzen ist zauberisch, ein Dämmerlicht, ein Nachthauch. Im Allegretto fallen wir aus einem Himmel in eine leichte, flüchtige, sorglos sich ergehende Welt, und passt dasselbe nicht zu der Grundstimmung der anderen Sätze (?!). Im letzten Satze braust das wehedurchzitterte Gemüt in schmerzlichster Leidenschaft auf. Die gepresste Brust macht sich Luft; ein furchtbarer Seelensturm bemächtigt sich des Herzens. Wie aus der grollenden Tiefe eines Vulkans steigen die unheimlichen Dämonen aus dem Herzenskrater herauf, in krankhaften Zuckungen. Das Gemüt ringt gewaltig mit Mächten der Finsternis. Aber es erliegt nicht — der befreiende Humor blickt an einigen Stellen hindurch. Das Gemüt des Tondichters hat sich voll ausgeweint und dadurch befreit.

8. (Mme. A. Audley (L v. Beethoven, sa vie et ses œuvres, Paris, Didier 1867, S. 61) gibt in Bezugnahme auf Beethovens eigene seelische Erlebnisse die sehr vernünftige Erklärung ab, dass er sich in dieser Sonate Leid und Freud seiner Liebe zu Giulia vom Herzen geschrieben habe. Beethoven ist hier ein Dante, der Beatrice, ein Lamartine, der Elvire feiert. Wie sie, hat er geliebt, gelitten und seinem Leiden mit dem Herzblut unsterbliche Töne verliehen.)

9. Im XI. Jahrgang der neuen Berliner Musikzeitung findet sich ein Aufsatz von F. F. Weber über die genannte Sonate. Darin heisst es: Beethoven ist in dieser Sonate Darsteller von geträumten Szenen, die sich zutragen in der äusserlichen, sichtbaren Natur. Ständen wir in nächtlicher Stille inmitten einer Vegetation, und es träte uns dann Schritt für Schritt die kaum in den Gefässen zu bergende Naturfülle näher, in der die Vegetation ihren lebensvollen Leib um uns her ausstreckt, so dass wir endlich uns ganz vertieften in die lautlose und doch unendliche Tätigkeit und Geschäftigkeit des vegetativen Lebens um uns herum, dass im kleinsten Blättchen sich bis zur unendlichen Grösse entwickelt, und drängen dann die Geister dieses Naturwirkens immer aufs neue in uns ein, durch nichts verscheucht und auch durch nichts zu verscheuchen, die sublime Geistigkeit nur zuweilen verratend durch ein scheues Zurückschrecken vor einem gar nicht wirklichen, sondern nur erträumten Laut — erträumt in den Muscheln unseres eigenen Ohrs — begäbe sich das mit uns, so ständen wir so, wie Beethoven sich stehend gedacht hat, als er den letzten Satz seiner Sonate in Cis-moll geschrieben(!)

10. Im IV. Jahrgang der Berliner Musikzeitung Echo in Nr. 43 findet sich ein Aufsatz von Peter Cornelius über die Cis-moll-Sonate, worin er den ersten Satz mit einem hehren gotischen Dom vergleicht, der mit lockendem Geläute den Gläubigsuchenden den

Weg weist durch die Wildnis in seine heilige Halle. Im frommen Gebet schweben hier alle Schmerzen aufwärts und lösen sich in der Harmonie mit einer seligen Geisterwelt. — Im zweiten Satz wirkt irdische Liebe, welche mit dem Klang ihrer Harfe jenes heilige Geläut übertönen will. Es ergeht die Aufforderung an diese Liebe, sich dem heiligen Asyle lieber zuzuwenden, von dem sie den Betenden mit unwiderstehlicher Macht entfernt hatte. Von neuem wird im dritten Satz das Waldesdunkel aufgesucht. Böse Dämonen haben die Pforte verschlossen, das heilige Tönen ist verstummt — doch aber erklingt sein Echo; der Glaube im Herzen ist erstorben — trostloses Irren. Aber stolz und kühn ist das Herz — auf! es muss sich wieder zum heiligen Bau emporschwingen, der dort dem trockenen Auge leuchtet.

11. (W. v. Lenz [Beethoven, eine Kunststudie, 2. Aufl., Hamburg, Hoffmann & Campe, III, 1, S. 70 ff.] sagt, dass die Sonate eine Liebesphantasie sei. Adagio: Der Dichter mit dem Sturm im Herzen am nächtlichen Meeresgestade im Mondlicht. Der wunden Seele entringt sich, nachdem ihn Sorgen und Not verlassen, ein Dankgebet-allegretto. Ein heller Ton zieht durch die Tiefe, durch das Herz. Der Ton bringt aus der Tiefe das Bild der Geliebten — Presto agitato: Mit dem Tage kommt der Sturm, der Satz ist das sturmbewegte Meer der entfesselten Leidenschaft.)

12. (In der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart, C. Grüninger, Jahrgang 1884, S. 126 heisst's in Carl Zastrows Novelle „Giuletta und Leonore" vom ersten Satze: „Die sanft ineinander fliessenden Akkordwellen drücken das Erwachen, das leise Empordämmern der Liebe in einem jungen Menschenherzen aus. Eine unbestimmte nach Erlösung seufzende Sehnsucht, ein ununterbrochenes Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung, das ist ungefähr der Inhalt. — Der zweite Satz enthält das schüchterne Geständnis, die bange Frage: Liebst du mich? Er drückt die schwere über die Lippen rollende Bitte um Gegenliebe aus. — Der dritte Satz wird unter allen Umständen ein Presto sein, entweder ein Presto agitato oder ein Presto furore. Maassloser Jubel oder rasende Verzweiflung je nachdem die Antwort auf das bange Liebeswerben ausfällt.)

13. (Adolph Alb. Schmitz [Die Cis-moll-Sonate, op. 27, 2, Remscheid-Hasten, im Selbstverlage 1892] wendet sich mit Recht gegen Zastrows Erläuterung des ersten Satzes und führt uns mit Ulibischeff und Köhler auf einen Kirchhof. Er sieht eine arme Witwe langsam wankenden Schrittes dem Grabe ihres verstorbenen Mannes sich nähern und auf dem Friedhofe sich ergehen mit dem Gedanken: Ist's ein Leid, so schick' dich drein. Im Allegretto ruft Beethoven der armen, verlassenen, spazierenden Witwe in 3tönigen Akkorden zu: „Glaube an die Dreieinigkeit oder Dreifaltigkeit". (!) Dulde mutig, bete und arbeite, vertraue auf Gott, er lässt dich und deine Kinder nicht untergehen. Im Presto wird die Witwe in einen Kampf ums irdische Dasein verwickelt . . ., sie macht sich Vorwürfe, es kommen Gewissensbisse, Fingerzeige von oben, es kommt Reue, es kommen ihre Klagen. Zuweilen kommen Durakkorde zu ihrem Troste, aber die geringe Hoffnung wird durch die grosse Trauer verwischt und verscheucht. Der zweite Teil . . . endet mit dem allerletzten Kampfe, dem Todeskampfe.)

14. (C. Reinecke [Die Beethovenschen Klavier-Sonaten, Leipzig 1896, S. 48 f.] weist mit Jos. Wasielewski [Beethoven, Berlin

1888, I, S. 150] eine Erklärung der letzten Sätze des Werkes unter Bezugnahme auf den „Mondschein“ mit Recht ab, verweist auf Liszts idealen Vortrag dieser Sonate und gibt vortreffliche praktische Ratschläge für die richtige Interpretation.) —

15. (Willibald Nagel [Beethoven und seine Klavier-Sonaten, Langensalza 1903] sagt in seiner feinsinnigen, allem Fabulieren fernbleibenden Analyse dieser Sonate (S. 206 f.): Ein Klagelied des Einsamen erschien uns der erste Satz, ein freundliches Trugbild der erschöpften Sinne der zweite. Ihm schliesst sich (im dritten) das Bild der Wirklichkeit folgerichtig an, der Wirklichkeit, die kein Erbarmen, nur Kampf und Widerstreit feindlicher Gefühle kennt, denen der Schwache erliegt, die der Starke bezwingt. „Nichts von Ruhe.“ Das Beethovensche Wort findet auf das Finale seine volle Anwendung.)

Hier sind also Beispiele von der Auslegung eines und desselben Werkes im Auszuge mitgeteilt. Fragt der Realist: „Ist es denn wirklich wahr, dass auch nur eins der hier mitgeteilten Bilder in den Tönen verborgen liegt? Wo ist der Kirchhof, der falbe Mond (die spazierengehende, verlassene Witwe), wo das schüchterne Liebespaar, wo der Dichter mit dem Sturme im Herzen am mondbestrahlten Meeresgestade, wo die gotische Kirche oder die nächtliche Natur?“ — so ist darauf zu antworten, dass allerdings kein Beweis für das eine oder das andere gegeben werden kann, dass sogar die Auffassung von Weber in Nr. 7 sehr viel Ungereimtes enthält. — Stützen kann sich solche poetische Auslegung nur auf die symbolische Bedeutung, die auch andere objektive Kombinationen zu ihrem Inhalt haben, auf die Inhaltlichkeit der Gesten, der Mienen, der menschlichen Bewegungen, auf die Bedeutsamkeit landschaftlicher Momente in der Malerei und Poesie, auf die Eigentümlichkeit der menschlichen Seele, ihren allergeheimsten, tiefsten Gehalt nicht in das kühle, begriffshelle Wort niederzulegen, sondern in das Bild, in den Vergleich, in das im Objektiven durch ähnliche Kombination und Gestaltung das Eigene Andeutende. —

Jede poetische Auslegung hinkt. (Nirgends wie bei der Deutung von Musikwerken und dem Drang, ihren geistigen Inhalt usw. mitzuteilen, liegt die Gefahr des Fabulierens und Phantasierens so nahe, die dann meist der eigenen Interpretationslust oft viel zu viel Zugeständnisse machen, als dass sie annähernd dem Werke und seinem Inhalte gerecht würden.)

Es kommt aber auch bei dem Klavierspieler nicht darauf an, erst Poesie zu üben und den Gehalt einer Sonate aufzuschreiben, bevor er sie studiere; er soll nur bei der unendlichen Fülle der Tonbeziehungen zu dem Leben von der Anschauung ausgehen, dass jedes edle Tonwerk lyrischer Ausdruck von einer so eigenen, naturwüchsig mächtigen Tiefe ist, dass die Seele das

Schönste, was sie im Leben gefühlt hat, nur in ihm wiedergeben kann. — Will er eine Auslegung unternehmen, so beherzige er, dass jede nur ein Beispiel ist von dem, was sich in den Tönen in viel umfassenderer Fülle birgt. Beethovens Cis-moll-Sonate ist weder das Bild eines Kirchhofs, noch eines Tempels, noch einer entsagenden Liebe, noch eines inneren Kampfes — sie ist mehr als das — sie ist das Bild des Urquells der Gefühle, die in solch' einzelnen Situationen sich ähnlich angeregt finden. Und so ist es mit jeder Stimmung, die sich in Tönen ausspricht. Der musikalische Inhalt ist einen Grad weniger entwickelt als der, den der poetische Redekünstler aus dem Werke herausdeuten kann — der letztere bildet aus dem Tonstoffe, aus dieser Wildnis, diesem Chaos einer noch unvollendeten, ungeschiedenen Welt eine einzelne Szene, verliert darüber aber die Fülle des Stoffes, der sich bei der Bildung nicht wollte mitverwenden lassen, und der in seinem Schosse noch vieles birgt.

Denken an lebendige Beziehung soll und muss der Spieler. Das Tonwerk ist immer ein Gedicht — seine Stimmungen lassen sich am besten durch poetischen Vergleich andeuten — wohl dem Virtuosen, dem das Bewusstwerden musikalischen Inhaltes in sprachlichen Bildern geläufig ist! — er soll nur darüber nicht vergessen, dass diese eben nur Andeutungen bleiben und der eigentliche Inhalt ein grösserer ist.

Möge diese kurze Vergegenwärtigung des der allgemeinen Musikästhetik angehörigen Stoffes Anregung geben, denkend nicht minder als fühlend in die Eigentümlichkeiten der Klavierwerke einzudringen. Das Fühlen ist um so schöner, je mehr es vom Denken vergeistigt wird. — Der Spieler begnüge sich nicht, seinem blinden Gefühlsgeschmacke alles zu überlassen; in allen liegt ein Schönheitsgesetz, das durch Nachdenken erkannt sein will. Bei vielen Werken mag die sinnliche Macht einer schönen Technik den Inhalt erschöpfen — das Schöne der Mechanik, das im vorigen Teile besprochen wurde, ist da der Inhalt des Werkes — der Spieler muss aber eben unterscheiden. Die hohen Schöpfungen für Klavier eines Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Brahms, Liszt nehmen solcherlei Schönheit als Voraussetzung; ihr eigentlicher Kern liegt tiefer.

Denken und Forschen — das Werk in allen seinen Atomen studieren — alle Schönheitselemente auf bewusstes wissenschaftliches Erkennen zurückführen — dies ist die Aufgabe. Ob zwar das Klavierspiel zunächst nur reproduzierende Kunst ist, so ist der ihm zugrunde liegende Stoff doch ohne den höchsten Bildungsgrad des Darstellers nicht wiederzugeben. Der Spieler

erfülle sich mit dem Geist des Ganzen. Ihn zu erfassen, neben dem Klavierstudium den Blick gespannt zu erhalten auf das ganze Gebiet der Tonkunst, und ihn über dieses hinausschweifen zu lassen auf möglichst viele Wissenschaften, vor allem auf Ästhetik und Psychologie, die ganze Lebensanschauung mit sinniger Poesie, mit einer sittlichen Idealität im Wollen, im Streben, im Ringen zu erfüllen, sei der letzte Fingerzeig, mit welchem die Ästhetik des Klavierspiels ihr Werk beschliesst.



# Register.

## C

## I, J



## K

T



U



V

W



Z



---

Druck von Radelli & Hille in Leipzig.